Die deutschen Marino Falieri-Dichtungen.

Eine motiv- und stilgeschichtliche Betrachtung.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde bei der Hohen Philosophischen Fakultät der schlesischen Friedrich-Wilhelms-Universität zu Breslau

vorgelegt von

Ilse Kuhnt

Promotion: 10. November 1931

Breslau 1931

Spezialdruckerei für Dissertationen Dr. Hermann Eschenhagen K.G., Ohlau i. Schl.

Referent: Professor Dr. Merker
Korreferent: Professor Dr. Ranke

Tag der mündlichen Prüfung: 29. Juli 1931.

Gedruckt mit Genehmigung der
Philosophischen Fakultät der Universität Breslau.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Meinen lieben Eltern
und Großeltern in Dankbarkeit!

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41543114_0038

Inhaltsverzeichnis.

Seite

I. Allgemeine Vorbemerkungen. 7
a) über den Stoff. 7
b) über die Quellen 8
c) über die spätaufklärerische Geisteshaltung in der deutschen Trivialliteratur um 1800 als Vorbedingung für die Aufnahme und dichterische Bearbeitung des Stoffes. 10
II. Die deutschen Marino-Falieridichtungen nach ihren Motiven und stilistischen Eigenheiten. 12
a) Der anonyme Roman „Die Bundesbrüder" und seine spätaufklärerische Geisteshaltung. 12
b) Die romantische Bearbeitung des Stoffes: E. T. A. Hoffmanns „Doge und Dogaressa". 17
1) Entstehung der Novelle. 17
2) Hoffmanns Einstellung zu den Quellen. 18
3) Das typisch Romantische in Motiven, Form und Stil. . . . 21
c) Robert Schumanns Opernplan „Doge und Dogaressa". . . . 29
d) Die Verquickung von romantischen und jungdeutschen Motiven in Gutzkows Fragment. 31
e) Der Uebergang von der Romantik zum poetischen Realismus in Otto Ludwigs Dramenfragment „Marino Falieri". 34
1) Otto Ludwigs Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann und seine Entwicklung zum poetischen Realismus. 34
2) Entstehung des Fragmentes und Quellenkritik. 36
3) Der Einfluß des poetischen Realismus. 42
f) Die Bearbeitung in der epigonalen Spätromantik: Kuglers „Doge und Dogaressa". 51
g) Die Falieridichtungen der „Jambenepigonen". 55
1) Das Zeitalter des Historismus und die gemeinsamen Merkmale der Jambendichtungen. 55
2) Die einzelnen Epigonen: Efendi, Lindner, Kruse, Greif, Walloth und Freudenberg. 59
h) Die epigonale Kombination von naturalistischen und neuromantischen Motiven bei Lahmann. 75
i) Die Uebertragung von neuromantisch-impressionistischen Motiven auf den Falieristoff: Roselius. 79
III. Zusammenfassung. 83

Anhang:

Bibliographie sämtlicher deutscher und ausländischer Falieridichtungen. . 85
Verzeichnis der historischen Quellen. 89
Abkürzungen. 90

I. Allgemeine Vorbemerkungen.

a) Ueber den Stoff.

Der historische Rohstoff der Marino Falieri-Dichtungen ist der mittelalterlichen Geschichte Venedigs entnommen. Marino Falieri war im Jahre 1354 zum Dogen gewählt worden. Außenpolitische Mißerfolge und soziale Uebelstände riefen in dem Volke der Republik Venedig eine Gärung hervor, die sich gegen die Herrschaft der Nobili richtete. Diesen Adelshaß des Volkes machte sich der Doge zunutzen, als er von Steno, einem Hauptvertreter der Nobili, persönlich beleidigt und öffentlich bloßgestellt wurde. Steno hatte am giovedi grasso (einem venezianischen Volksfest) die Liebe des alten Dogen zu seiner blutjungen Gemahlin in einem Pasquill verhöhnt. Die freche Herausforderung Stenos wurde von den adligen Richtern der Quarantie nur äußerst mild bestraft. Um diese Schmach zu rächen, schloß der Doge mit dem Volke einen Geheimbund wider den Adel. Die Verschwörung wurde aber entdeckt und die Aristokratie ließ Marino Falieri als Hochverräter enthaupten (1355). Dieser Stoff aus der spätmittelalterlichen Geschichte ist von deutschen und ausländischen Dichtern vielfach zum Gegenstand künstlerischer Ausformung gemacht worden. Dabei bildet das politische Grundmotiv des Stoffes: „Die Verschwörung des Staatsoberhauptes mit der Demagogie gegen die aristokratischen Machthaber, der tragische Untergang des hochbejahrten Fürsten“[1] den Hauptanziehungspunkt für die Dichter. Das zweite Hauptmotiv, das dem Familienleben entnommen ist und das Problem der Liebe eines Greises zu einer jungen Frau umfaßt, wird von einigen Bearbeitern des Stoffes nur beiläufig behandelt, von anderen dagegen „mit einer an die Othello-Tragödie grenzenden Romantik ausgebeutet“[1]. Eine erschöpfende Darstellung sämtlicher Marino Falieri-Bearbeitungen, wie sie in den „Berichten

1) Rud. Gottschall „Dramaturgische Parallelen“, Unsere Zeit, Neue Folge, 13. Jg., Lpz. 1877, S. 881.

des Freien deutschen Hochstifts" angekündigt war, ist bisher nicht erschienen[2].

Die Behandlung des Marino Falieristoffes setzt sowohl in Deutschland als auch im Auslande erst sehr spät — im 19. Jh. — ein. Petrarca erwähnt wohl in einem seiner Briefe den Dogen Marinus Phalerius, der in seinem eigenen Palaste enthauptet wurde, denn: „Explere animum in summa dignitate non potuit", und „Nemo illum excusat, omnes aiunt voluisse eum in statu Rei p. a maioribus tradito, nescio quid mutare"[3]. Dichterisch hat Petrarca diesen Stoff aber nicht bearbeitet. Er erwähnt in seinem Brief auch nur das politisches Grundmotiv des Stoffes.

b) Die Quellen.

Der erste Falieridichter, der selbst eine Quelle angibt, ist E. T. A. Hoffmann[4]. Er konnte, um sich über den Stoff zu orientieren, S. J. Baumgartens „Welthistorie"[5] zu Rate ziehen. Dort steht im 45. Bande ein kurzer Bericht von dem Straßburger Historiker Le Bret über das Leben Falieris. In diesem knappen Aufsatz verweist der Verfasser in einer Anmerkung auf eine ausführliche Abhandlung über die venezianischen Verhältnisse zur Zeit des Dogen Marino Falieri. Es heißt in der Le Bretschen Anmerkung: „Die Umstände dieses Treffens

2) Herr Geheimrat Prof. Dr. Koch hat mir auf eine Anfrage hin, in einem persönlichen Schreiben vom 12. 11. 29, folgenden Bescheid zukommen lassen: „Die Zusammenstellung der Marinodichtungen durch Dr. Michel ist allerdings auf meine Veranlassung hin erfolgt, aber die geplante weitere Ausführung ist durch ihn meines Wissens nach nicht erfolgt". Ebenso ist die im Euphorion (IX. S. 592) gemeldete Bearbeitung des Themas nicht zur Durchführung gekommen. Herr Prof. Dr. Arnold hat mir am 22. 1. 30 mitgeteilt, daß er seine „Arbeit über Falieri-Dichtungen schwerlich noch zu Ende führen werde, sie ist überhaupt nicht über eine bloße Materialsammlung hinausgekommen".

Die Abhandlung von Rud. Gottschall (vergl. Anm. 1) befaßt sich hauptsächlich mit den Falieridramen Byrons und Delavignes. Sie geht in ihrer Besprechung der Werke von E. T. A. Hoffmann, O. Ludwig, Lindner, Efendi und Kruse über knappe Inhaltsanalysen nicht hinaus.

Ebenso knapp und unzureichend ist die Arbeit von Michel in den „Berichten des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankfurt a. M." 1885/86. Sie ist nur der Abdruck eines kurzen Vortrages, den Michel in der Sitzung am 25. 3. 1886 hielt. Die holländische Arbeit über diesen Stoff, M. G. L. v. Loghems „Marino Faliero en zijne Dichters", Amsterdam o. J., konnte mir trotz meiner mehrfachen Bemühungen bei den verschiedensten Bibliotheken nicht zugänglich gemacht werden.

3) Franc. Petrarchae Philosophi Oratoris Et Poetae Clarissimi Epistolarum. Apud Petrum Ronerianum. MDCI. S. 364.

4) Vgl. E. T. A. Hoffmanns Werke, hsg. v. Maassen, Bd. VI S. 175.

5) Baumgarten, S. H. „Welthistorie", Bd. 45, Halle 1784, „Fortsetzung der allgemeinen Welthistorie durch eine Gesellschaft von Gelehrten in Teutschland und England ausgefertigt. Der 45. Bd. verfasset v. Joh. Frdr. Le Bret".

(der Verschwörung Falieris) habe ich in meiner Staatsgeschichte von Venedig[6] aus dem De Monachis ausführlich beschrieben"[7]. Diese „Staatsgeschichte" von Le Bret benutzen alle deutschen Bearbeiter des Falieristoffes in ausgiebigster Weise. Le Bret schließt sich in seinem Tatsachenbericht eng an die primären italienischen Quellen an[8]. Er schildert aber die Ereignisse nicht im trockenen Chronikenstil, sondern sein lebhaftes Interesse am Stoff kommt in einer leidenschaftlichen Sprache zum Ausdruck. Er läßt z. B. den Dogen mehrfach in direkter Rede mit seinen Untergebenen verhandeln. Bei der Charakteristik Falieris legt Le Bret besonderen Wert auf die Zeichnung seiner Leidenschaft. Er spricht von dem „alten Falier, der vor Eifersucht ganz außer sich war und weder Mäßigung noch Klugheit beobachtete", oder „der mit stolzer Hitze den Befehl gab . . ." usw. Das theatralische Moment, das schon aus den direkten Reden und Dialogen spricht, erreicht seinen Höhepunkt am Schluß der Darstellung. Hier heißt es, daß dem Dogen „der Kopf abgeschlagen wurde, der über die Treppe hinabsprang. Mit dem blutenden Degen zeigte sich das Haupt der Zehen auf der Tribüne und schriehe: Nun ist der Verräther des Vaterlandes hingerichtet" (S. 47). Wir haben es also bei Le Bret nicht mit einer streng wissenschaftlichen Chronik zu tun. Wir könnten sie vielmehr als eine erste dichterische Bearbeitung des Marino Falieri-Stoffes bezeichnen. Die Leidenschaftlichkeit und Phantasie Le Brets läßt die Historie in einem eigenartigen, stellenweise fast schauerromantischen Licht erscheinen. Die einfachen historischen Ereignisse werden schon bei dem Chronisten subjektiv ergänzt und ausgeschmückt. Wir haben hierin wohl den Hauptgrund dafür zu sehen, daß alle dichterischen Bearbeiter des Falieristoffes gerade Le Brets Quelle im weitesten Maße ausbeuten.

Die Frage, ob außer Le Bret noch andere Chroniken von den Dichtern benutzt sein könnten, erübrigt sich deshalb, weil sich die Dichtungen mit dem Le Bretschen Texte schon äußerst weitgehend decken und im übrigen alle Chroniken des Mittelalters und der späteren Zeit in ihren Berichten über Falieri

6) Le Bret, Joh. Frdr. „Staatsgeschichte der Republik Venedig. Des zweyten Theiles Erste Abtheilung." Riga 1773.

7) Baumgartens „Welthistorie" (s. o.) Bd. 45 S. 108 Anm. k.

8) Le Bret beruft sich auf: Die Molinischen Archival Urkunden (vgl. Le Bret § 26 Anm. 41); De Monachis (vgl. Le Bret § 27 Anm. 42); Peter Giustiniani (vgl. Le Bret § 24 Anm. 40); Sabellicus (vgl. Le Bret § 24 Anm. 40); Caresini (vgl. Le Bret § 18 Anm. 26).

genau übereinstimmen. Byron sagt von einer Uebersetzung, die aus einer mittelalterlichen Handschrift für ihn angefertigt wurde, sie weiche nirgends im wesentlichen von der Erzählung der späteren Historiker, Sanutos in seinem „Leben der Dogen", Simon de Sismondis und anderer ab; sie gehe nur genauer ins Detail, besonders in Bezug auf Namenangaben[9]. Ebenso weisen auch die Berichte der Historiker aus dem 18. und 19. Jahrhundert eine weitgehende Uebereinstimmung auf[10]. Die Verfasser der späteren Marino Falieridichtungen greifen aber in ihren Werken nicht nur auf die historischen Quellen zurück. Sie lehnen sich meist auch eng an die Bearbeitungen ihrer Vorgänger an, so daß Falieridichtungen selber wieder zu Quellen werden. An erster Stelle stehen hier die Tragödie Byrons und E. T. A. Hoffmanns Novelle. In Byrons Drama steht die Staatsaktion durchaus im Mittelpunkt, die der Dichter mit wissenschaftlicher Genauigkeit schildert. Lange politische Reden und Diskussionen füllen den größten Raum des Werkes aus, während das Familienmotiv völlig in den Hintergrund gerückt wird. Die Dogaressa Angiolina greift nur einmal in die Handlung ein, als sie vor Gericht um das Leben ihres Gatten bittet. Daß Byrons Tragödie den späteren Dichtern so häufig zur Quelle wird, verdankt sie der klaren Zeichnung der Charaktere und der eingehenden Schilderung der historischen Vorgänge. Auf den Quellenwert der Hoffmannschen Novelle wird bei der Besprechung der späteren Bearbeitungen eingegangen.

c) Die spätaufklärerische Geisteshaltung in der deutschen Trivialliteratur um 1800 als Vorbedingung für die Aufnahme und dichterische Bearbeitung des Stoffes.

In der Art und Weise, wie die Motive der Quellen ausgebaut werden und in der Einführung neuer Motive offenbart

9) Vgl. Byron, Marino Faliero. Doge of Venice. London 1821. Preface S. IX f.
10) Hierzu vgl.:
a) Abbate Morelli, Monumenti di varia letteratura 1796.
b) Cronica di Sanuto-Muratori, S. S. Rerum Italicarum vol. XXII, 628/39 (abgedruckt in Byrons „Marino-Faliero", London 1821 S. 175/184).
c) Histoire de la République de Vénise, par P. Darus de l'Académie Française, tom V. livre XXXIV, XXXV. Edition de Paris 1819.
d) Histoire Littéraire d'Italie par P. L. Guiguené, Tom IX. Chap. XXXVI, Edition de Paris 1819.
e) Romanin, Storia documentata di Venezia. Bd. III, Venedig 1855.
f) Charles Yriarte (Marquis v. Villemer), Venise. L'histoire, les arts, la ville, la vie. Paris 1877. (Ein Auszug davon befindet sich in: Lindaus „Dramaturgischen Blättern". Breslau 1879, I S. 93 ff.)

sich zumeist der Einfluß der jeweiligen Zeitströmungen, unter denen die verschiedenen Bearbeiter unseres Stoffes stehen. Es ist Aufgabe der vorliegenden Arbeit, bei jeder deutschen Falieridichtung die geistes- und zeitgeschichtlichen Momente aufzudecken, die sich bei der dichterischen Ausformung der Motive und im Stil geltend machen. Unter dieser Blickrichtung taucht zunächst die Frage auf, inwiefern die Einstellung des literarischen Deutschland um 1800 mit dazu beiträgt, daß der Falieristoff am Anfang des 19. Jhs. plötzlich aufgegriffen und dichterisch verwertet wird? Um ein Bild von der geistigen Struktur Deutschlands um 1800 zu bekommen, müssen wir zunächst berücksichtigen, daß jede Epoche ein doppeltes Gesicht aufweist: Es gibt immer Vertreter einer konservativen Richtung, die rückwärts blickend an dem Erbe einer vorangegangenen Generation zehren, und die wir in der Literatur als Epigonen zu bezeichnen gewohnt sind. Daneben macht sich immer eine neue Generation geltend, die mit ihren eigenen Idealen und ihren frischen, unverbrauchten Kräften in das der alten Richtung entgegengesetzte Extrem schlägt: die epochemachenden Vertreter der neuen Geistesströmung. Um 1800 erstand dieses neue Geschlecht in den Romantikern, während die Epigonen, soweit sie nicht in den Bahnen der Klassik gingen, mit der breiten Masse des Volkes auf dem Niveau eines Vulpius stehen blieben. Goethes „Götz" und Schillers „Räuber" hatten eine Reihe von Epigonen angeregt, die aber in ihrer Nachahmung nicht über die flachen Ritterstücke in der Art von Meißners „Johann von Schwaben" und über wertlose Ritter- und Räuberromane hinauskamen. Vulpius, Cramer, Spieß, Schlenkert, Zschokke u. a. m. versorgten das kritiklose Publikum mit einer Unterhaltungsliteratur ohne jeden Kunstwert, nach der aber die Nachfrage sehr groß war. Die Motive dieser Ritter- und Räuberromane decken sich mit denen des Ritterdramas: Unwetter, Empörung, Schwur, Gefangennahme, Verrat, Entehrung, Streit zweier Männer um eine Frau, unterirdische Gänge und erzwungene Ehe[11]. Diese Motive aber, die sich um 1800 solcher Beliebtheit erfreuen, finden sich fast alle in den historischen Quellen des Falieristoffes wieder!: Falieris Leben wird gleich nach seiner Do-

11) Vgl. hierzu: Brahm, Otto, „Das deutsche Ritterdrama des 18. Jhdts." Q. u. F. 40. Strßbg. 1880.

genwahl durch ein Unwetter bedroht. Während seiner Regierung kommt es zur Volksempörung, zu einer Verschwörung des Dogen mit dem Volk und zu Falieris Gefangennahme durch Verrat. Die politischen Ereignisse werden durch den Streit des Dogen mit dem jungen Steno um die Dogaressa getrieben. Schon der historische Rohstoff entspricht also dem literarischen Geschmack des Publikums der Jahrhundertwende.

Neben der Vorliebe für die abenteuerlichen Ritter- und Räuberromane ist für die Zeit ein eigenartiger Hang zu mystisch-freimaurerischen Ideen bezeichnend. Das Rosenkreuzertum, Theosophie und Okkultismus leben in dieser Zeit auf[12]. Sogar die Politik wird durch Geheimbünde und -gesellschaften betrieben. Literarisch hatte diese Geisteshaltung 1795/96 in Goethes „Wilhelm Meister" und 1789 in Schillers „Geisterseher" ihren Niederschlag gefunden. 1791 schrieb Mozart seine „Zauberflöte" und 1801/03 schildert Zacharias Werner in seinen „Söhnen des Thals" die Geheimnisse des Templerordens. Die Freimauerei erregt ein allgemeines Interesse, und es darf uns deshalb nicht wundern, daß der Marino Falieri-Roman dieser Zeit den Untertitel erhält: „Die Bundesbrüder zur Loge des großen afrikanischen Löwen".

II. Die deutschen Marino Falieri-Dichtungen nach ihren Motiven und stilistischen Eigenheiten.

a) Der anonyme Roman „Die Bundesbrüder" (1803) und seine spätaufklärerische Geisteshaltung.

Der Verfasser dieses Romans ist heut nicht mehr zu ermitteln. Wir können höchstens aus dem minderwertigen Inhalt dieses trivialen Werkes auf einige Charakterzüge seines Verfassers schließen. Er ist in erster Linie ein Kind seiner Zeit; ein Epigone, der sich mit aufklärerischer Gelehrsamkeit und mit Fleiß an den Stoff heranmacht und ihn so färbt, daß er dem Geschmack der breiten Masse seiner Zeit entspricht. Ohne Angabe der Quelle schreibt er ungeniert ganze Seiten

12) Vergl. hierzu Schneider, Dr. Ferd. Jos. „Die Freimaurerei und ihr Einfluß auf die geistige Kultur in Deutschland am Ende des 18. Jhs.", Prag 1909.

von Le Bret ab[13], womit für ihn die Marino Faileri-Handlung erledigt ist. Alle übrigen Teile des Romans (er umfaßt über 160 Seiten, während Le Brets Text aus 9 Quartseiten besteht!) werden erfüllt von dem dunklen freimaurerischen Treiben der Bundesbrüder, das mit den trivialromantischen Momenten des Ritter- und Räuberromans verknüpft wird. Aberglauben, Prophezeihungen und Spuk werden die Triebfedern der Handlung. Mit dem Beginn der Erzählung setzt auch sofort der unheimliche Spuk ein: Falieri zieht sich nach seiner Ernennung zum Dogen in „ein Kastanienwäldchen zurück, um über seine hohen Pläne nachzudenken" (S. 9). Hier prophezeiht ihm eine alte Zigeunerin (S. 11): „Du wirst Dein Vaterland in große Gefahr bringen . . . ein schimpflicher Tod wird Deinem Leben und Deiner Herrlichkeit ein trauriges Ende machen". An demselben Abend erscheint bei dem Vermählungsfest Falieris ein Zauberer, der zur Guitarre singt (S. 17): „Ich hab in stiller Mitternacht / Ob ihr das Sternenbuch gefragt: / Es sagt, Maria [die Dogaressa] liebt Dich nicht, / Denn allzu jung ist ihr Gesicht". . . . Nach Beendigung des Liedes ist „trotz allem Nachforschen, die das nicht wenig aufgebrachte Gefolge des Dogen anstellte, keine Spur mehr von ihm zu finden" (S. 17). Es entspricht den Motiven des Ritterstückes, daß die Dogaressa Falieri tatsächlich nicht liebt, sondern den jungen Steno. Ihr Vater hatte sie zur Heirat gezwungen" (vgl. S. 11). Ihr Handeln wird ebenso wie bei Falieri und Steno durch Spuk gehemmt. Bei einer nächtlichen Unterredung Marias mit Steno auf dem Lido tritt plötzlich ein Vermummter vor diesen hin und warnt ihn (S. 39): „Du bist nicht auf dem besten Wege, lenke seitwärts ein". Stenos Klinge zersplittert an dem Stock des Vermummten, der urplötzlich wieder vom Boden verschwindet. Steno muß einen „Geist gesehen" haben, denn als er seinen Begleiter fragt (S. 41): „Sahest Du Niemand?", antwortet Carlo: „Keine Seele!" Unmittelbar darauf tritt ein alter Bettler vor die Dogaressa und nennt ihren Namen. Später enthüllt sich der Bettler beim Dogen — als sein treuer Diener Marco und verrät (vgl. S. 11) Maria. Dann geht die Handlung genau nach dem Le Bretschen Text weiter. Aber

13) Mit Le Bret (die Seitenzahl wird in Klammern ( ) angegeben) stimmen überein: 8 (38); 18/23 (39); 50/54 (42); 60/61 (42); 62, 63, 65/68 und 72 (43); 74, 76, 77, 91/97, 108 (44); 108/110 (45); 116, 118/120 (47).

kurz vor der Verschwörung wird Falieri ein Brief überreicht, den ein „Unbekannter" abgegeben hatte (S. 66): „Marino Falieri! erinnere Dich der Zigeunerin im Kastanienwäldchen bei Padua". Die Verschwörung selbst wird bewerkstelligt durch einen freimaurerischen Geheimbund": Damit Falieris Plan geheim bleibe, wird der Prior des Jesuitenklosters zu Venedig eingeweiht und er gründet „einen geheimen Bund nach Art der heiligen Vehme in Deutschland. So entstand der Bund für Wahrheit und für Recht" (S. 75). Die Aufnahme eines neuen Mitgliedes erfolgte folgendermaßen (S. 84): „Drei Vermummte setzten ihm ihre Dolche auf die Brust, Pater Hieronimo hielt dem jungen Menschen ein kleines Kruzifix vor, und Scalanderio (der neu Aufgenommene) schwor einen fürchterlichen Eid, der sich mit den Worten: Bei meiner Seelen Seligkeit endigte. Bei Deiner Seelen Seligkeit! sprachen ihm alle Anwesenden laut nach". Die Versammlung wird geschlossen durch das Bundeslied, dessen Inhalt von der Schweigepflicht aller Freimaurer handelt (S. 90):

„Drum, ihr Brüder! die ihr neiget
Allem willig euer Ohr,
Was ihr hörtet in dem Chor
Unsers Bundes, das verschweiget."

Hier läßt sich eine interessante Parallele zu den „Söhnen des Thals" ziehen, die zur gleichen Zeit wie die „Bundesbrüder" erschienen[14]. Die Aufnahme eines neuen Mitgliedes erfolgt bei dem Templerorden in Zacharias Werners Werk unter denselben Zeremonien wie in unserem Roman: Die Eidesformel, das Auflegen der Schwerter auf die Brust und das Erheben eines Kruzifixes finden sich in beiden Werken wieder[15]. Das geheimnisvolle Treiben der „Bundesbrüder" findet schließlich ein grauenvolles Ende. Als die Verschwörung verraten wird, nehmen alle Mönche auf Antrieb des Priors ein starkes Gift und stekken das Kloster in Brand. „Der alte Doge saß unterdessen ganz ruhig in seinem Lehnstuhle. Die Türe ging auf und — (nun erwartet man, daß der Rat erscheint, um Falieri sein Todesurteil zu sprechen, doch) — da erscheint noch einmal die alte Zigeunerin und will den Dogen durch einen unterir-

14) Zacharias Werner, „Die Söhne des Thals, 1801/03. Die „Bundesbrüder" erschienen 1803.

15) Vgl. die „Bundesbrüder" S. 84 ff. und Zach. Werner, „Die Söhne des Thals" 1801/03. 1. Teil. S 228 ff.

dischen Gang (vgl. S. 11) retten. Als sich Falieri weigert, „ließ die Alte ihre Lumpen fallen, und zog eine künstliche Larve vom Gesichte. Mocenigo stand vor seinem Freunde" (S. 115). So ist auch dieses Rätsel gelöst. Damit hört aber das geheimnisvolle Treiben keineswegs auf, sondern jetzt wird erst die seltsame Lebensweise der Bundesbrüder ausführlich und mit raffinierter Effekthascherei weiter geschildert. Nachdem Falieri zum Tode verurteilt ist, wird der geringwertige Freimaurerroman in einen trivialen Räuberroman übergeleitet. Die Nobili flüchten nämlich nach Ungarn und werden eine Räuberbande. Ihr Hauptmann, früher Antonion Montaperton, jetzt Cameo genannt, ist zugleich der Vorsitzende der Brüder des Bundes für Wahrheit und Recht. Durch Bestechung des Kerkermeisters befreien sie die Brüder, die noch in Venedig gefangen sind, und ziehen dann nach Ungarn zurück in das Schloß des Grafen Szeckhely. Hier treffen sich alle Brüder und nennen ihren Bund jetzt „Der große afrikanische Löwe". An ihre revolutionäre Politik und ihr Räuberleben knüpft sich nun noch ein abenteuerliches Liebeserlebnis. Die Schwester des Grafen Szeckhely und Gemahlin Georg v. Geysas, Elisabeth, liebt Astolfo. Ihre Kammerfrau, Maria, will Elisabeth aus Eifersucht verraten, und als sie „in einer Nacht den treuen Liebhaber bei ihrer Frau im Bette findet, ruft sie sogleich Geysan hinzu" (S. 152). Im Namen des Bundes beauftragt Szeckhely einen Bruder, Geysan zu töten und Maria in ein Gefängnis zu werfen. Das abenteuerliche Schicksal der Brüder wird noch weiter durchgeführt: Astolfo, Elisabeth und Montaperto wollen nach Spanien gehen. Ein Unwetter (vgl. S. 11) verschlägt aber das Schiff auf die „schwarzen Inseln", auf denen nur ein Eremit wohnt. Dieser war ebenfalls nach einem tragischen Liebeserlebnis hierher geflüchtet und wird schließlich in den Bund aufgenommen. „Von den schwarzen Inseln aus sollen die Brüder des großen afrikanischen Löwen die Welt beherrschen" (S. 166). Damit endet dieser äußerst verworrene Schauerroman.

Auffallend ist die Einführung der Namen Maria und Elisabeth in den italienischen Stoff. Der Verfasser entnimmt alle übrigen Namen für die Gestalten seines Romanes aus dem italienischen: Bertuccio, Dandolo, Scolanderio, Marco, Cameo, Lamirosa u. a. m. (teils von Le Bret entlehnt und teils frei erfunden). Die Namen Maria und Elisabeth haben sich

aber seit Goethes Götz in der deutschen Literatur eingebürgert und werden von den deutschen Ritterstücken besonders bevorzugt, wofür Brahm zahlreiche Beweise zusammengestellt hat[16].

Entsprechend der ganzen unkünstlerischen Anlage der Dichtung ist auch der S t i l. Um seine Gelehrsamkeit und Vielwisserei zu betonen, führt der Verfasser eine Reihe von italienischen, lateinischen und spanischen Zitaten an und bringt eine völlig deplacierte Anspielung auf den Amadis (S. 25). Daneben sind bezeichnend süßliche, effekthascherische und plumpderbe Wendungen, wie: „Maria und Steno warfen schmachtende und feurige Blicke einander die Menge zu" (S. 51). „Nein, Verruchter! hinab mit Dir in die Hungerhöhle" (S. 130). „Dolche glitschten in sein Herz" (S. 154). Unmittelbar an die venezianischen Ereignisse schließt ohne logischen Zusammenhang der Satz an: „Stumm lag Cameo der Schreckliche an einem Baum" (S. 122), und erst dann wird das Räuberleben dieses einstigen Nobili nach und nach erklärt, um den E f f e k t zu erhöhen! Eine weitere Stilblüte ist u. a. auch der Satz: „ So schnell es seine morschen Fußgestelle zuließen, stolperte Marco fort" (S. 27).

Diese Proben mögen genügen. Der Verfasser hat eine Reihe von Aeußerlichkeiten aus den Werken seiner Zeitgenossen zusammengestellt und die Motive des Ritterromanes in gröbster Weise ausgebeutet. Der Roman ist nur durch seine Beziehungen zur spätaufklärischen Trivialliteratur von einigem Interesse. Da er aber gar keine künstlerisch individuellen Züge aufzuweisen hat, ist er heut gehaltlich und stilistisch nur noch in die deutsche Schundliteratur einzuordnen.

Wir wenden uns nunmehr einer Falieri-Bearbeitung der Hochromantik zu, um zu sehen, wie romantische Weltanschauung, romantische Ideen und Probleme auf den Stoff übertragen werden.

16) Vgl. Brahm, Otto, „Das deutsche Ritterdrama des 18. Jhs." Q. u. F. 40 Strßbg. 1880.

b) Die romantische Bearbeitung des Stoffes: E. T. A. Hoffmanns „Doge und Dogaressa“[17].

1. Entstehung der Novelle.

Der erste Druck der Hoffmannschen Novelle liegt vor in dem Taschenbuch für das Jahr 1819 „Der Liebe und Freundschaft gewidmet“[18]. Sie wurde später erst nach einer Aufforderung des Verlegers in den zweiten Band der Hoffmannschen „Serapionsbrüder“[19] aufgenommen. Dichterisches Schaffen, das durch geschäftliche Aufträge und Verträge veranlaßt wird, bringt immer eine Gefahr mit sich. Margis sagt in Bezug hierauf von Hoffmann: „Die Aufträge waren allerdings ein Stimulans für Hoffmann; da er damit überschüttet wurde, bemühte er sich möglichst, allen gerecht zu werden, was ihm naturgemäß nur auf Kosten der Qualität gelingen konnte“[20]. Hoffmann war aber zu sehr Künstler, als daß nicht „auch in seinen flüchtig hingeworfenen Arbeiten eine Fülle seines Wesens steckte“[21]. Die Novelle verdankt ihre Entstehung nicht nur der berechnenden Aufforderung des Taschenbuchverlegers, sondern den ersten Anstoß zur Bearbeitung gab ein künstlerisches Erlebnis des Dichters. Das zeitgenössische Gemälde „Doge und Dogaresse“ von Carl Wilh. Kolbe, das die Akademie der Künste zu Berlin im September 1816 ausstellte[22], hatte Hoffmann zu einer eingehenden Beschäftigung mit dem Marino Falieristoff veranlaßt. Wir finden es mehrfach, daß gerade die Romantiker — mit ihrem feinen Kunstverständnis — die Anregungen zu ihren Werken aus dem Gebiete der Malerei oder Musik erhielten. Daß Hoffmann gerade die Bilder Kolbes[23] mehrfach reizten, ist für die geistesgeschichtliche Be-

17) E. T. A. Hoffmanns Novelle „Doge und Dogaressa“ wird in den meisten deutschen Literaturgeschichten nur kurz zitiert oder garnicht erwähnt. Eine zusammenhängende Darstellung über dieses Werk ist zu vorliegender Arbeit nicht benutzt worden.

18) hsg. v. Dr. St. Schütze, Frkf.a.M. bei den Gebrüdern Wilmans S. 219—309.

19) „Die Serapions Brüder. Gesammelte Erzählungen und Märchen“, hsg. v. E. T. A. Hoffmann, Berl. 1819 bei G. Reimer. 8o. S. 614.

20) Vgl. Margis „E. T. A. Hoffmann. Eine psychographische Individualanalyse.“ Beihefte z. Ztschrft. f. angewandte Psychologie und psychologische Sammelforschung, hsg. v. W. Stern u. O. Litzmann, Heft 4, Lpz. 1911 (cit. Margis) S. 178.

21) Harich „E. T. A. H., Das Leben eines Künstlers.“ II. Berl. S. 162.

22) Vgl. dazu den Anfang der Novelle.

23) Auch „Meister Martin, der Küfner“ ist durch ein Bild Kolbes angeregt worden. Das Gemälde „Doge und Dogaressa“ befindet sich jetzt im Privatbesitz des Herrn Landrat Weyhe in Quedlinburg. (Vgl. Sakheim, S. 115.) Das Bild ist in Hoffmanns Werken, hsg. v. Maassen, Bd. 6, verkleinert wiedergegeben.

trachtung von Wichtigkeit. Ein Wort Rosenbergs gibt hierüber wichtigen Aufschluß: „Kolbe ist der erfolgreichste und glücklichste Repräsentant der romantischen Richtung in der Berliner Malerei, jener Romantik, die in Fouqué und Tieck ihre literarischen Vertreter fand. Wie die Dichtungen Fouqués haben auch seine Kompositionen einen starken theatralisch-phantastischen Zug. Man glaubt immer lebende Bilder unter bengalischer Beleuchtung vor sich zu sehen. Das Mondlicht oder das glührothe Licht einer Fackel müssen ihm am häufigsten ihre Effekte leihen. Aehnlich wie Hoffmann liebte auch Kolbe das seltsame Kostüm, figurenreiche Kompositionen und reiche Szenerien“[24]. Das Theatralisch-Phantastische und das Hineinstellen der einzelnen Gestalten in grelles Licht oder tiefe Schatten finden sich in der Hoffmannschen Novelle wieder, worauf später noch eingegangen wird.

2. Hoffmanns Einstellung zu den Quellen.

Hoffmann hat sich in das Quellenmaterial eingehend vertieft. Er erzählt selbst in seinem Appendix zu der Novelle[25], daß während seiner Arbeit „Le Brets Geschichte von Venedig immer aufgeschlagen auf dem Tische lag, und er das Zimmer mit pittoresken Ansichten von den Straßen und Plätzen Venedigs geschmückt hatte, die er Gott weiß wo überall aufgetrieben“. Durch die intensive Beschäftigung mit der Chronik wollte der Dichter zu einem treffenden Zeit- und Lokalkolorit gelangen, um seine Gestalten in einen lebensvollen Rahmen zu bringen. Sitten und Gewohnheiten sollten möglichst der damaligen Zeit entsprechen und selbst die Namengebungen sollten echt und naturgetreu wirken. Aus diesem realistischen Streben heraus, das Hoffmann trotz allem Hang zum Wunderbaren erfüllt, ergibt sich stellenweise — und zwar sehr häufig — eine fast wortgetreue Uebertragung von Le Bretschen Sätzen in die Novelle. Der quellenkritische Vergleich, den v. Maassen bereits vorgenommen hat[26], ergibt eine 16 Druckseiten lange Gegenüberstellung der Parallelstellen, von der ich hier im Hinweis auf die Maassensche Beweisführung absehen

24) Rosenberg, Ad.: „Die Berliner Malerschule“. Berl. 1879, S. 25. Vgl. hierzu auch Sakheim „E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken.“ Lpz. 1908, S. 115 ff.
25) H. Ma. VI. S. 175.
26) H. Ma. VI Anmerkungen S. 365/381.

kann. Es soll vielmehr nur kurz nachgewiesen werden, daß die Abweichungen von der Chronik, auf die von Maassen natürlich auch eingeht[26], typisch sind für die ausgesprochen romantische Auffassung der Motive. Hoffmann kann als Romantiker bei der Wirklichkeit nicht stehen bleiben. Er läßt in seiner romantischen Phantasie die Persönlichkeiten der historischen Wirklichkeit ungeniert mit der Gestalt eines alten, magischen Bettelweibes zusammentreffen. Dieses ist eine ganz freie und eigenartige Erfindung Hoffmanns, auf deren zeitgeschichtliche Bedingtheit wir noch später zurückkommen. Gestalten wie Dalebinder (nach Hoffmann Dalbirger), Marino Bodoeri und Nenolo, deren Namen Le Bret nur kurz erwähnt, setzt Hoffmann in eigenartige Beziehungen zu einander. Er macht Dalbirger zum Pflegesohne Nenolos und zum Geliebten der Dogaressa. Gleichzeitig wird aber Nenolo auch zum Vater Annunziatas gemacht. Bodoeri taucht auf als Freund Falieris und als Verwandter Annunziatas, der von Stolz und Ehrgeiz getrieben darauf dringt, daß sich seine neunzehnjährige Großnichte (Annunziata) mit dem alten Dogen vermählt. Diese mannigfachen seltsamen Beziehungen zwischen Nenolo, Anton Dalbirger undAnnunziata sind von Hoffmann frei erfunden und bilden die Grundlage zur Darstellung der mystischen Schicksalsidee des Romantikers, der sein Leben nicht selbsttätig formt, sondern sich willenlos von dem Schicksal treiben läßt. Ricarda Huch weist auf ein Wort der Günderode hin, das diese Auffassung beleuchtet: „Du dünkst mir der Lehm zu sein, den ein Gott bildend mit Füßen tritt“[27]; und Walzel erklärt[28], daß sich die romantischen Gestalten treiben lassen und von einem Verhängnis weitergeschoben zu werden scheinen. So kommt Dalbirger durch unglückliche äußere Zufälle als Kind in das Haus Nenolos, lernt Annunziata kennen und wird dann wieder ins Elend gestürzt, bis er zufällig Annunziata als Dogaressa wiedersieht. Mit Dalbirgers Schicksal ist das Geschick Annunziatas verknüpft, der es zum Verhängnis wird, daß sie durch die Intriguen ihres Verwandten Bodoeri dazu getrieben wird, eine Ehe mit dem Dogen einzugehen. Alle diese Verknüpfungen und Zufälle sind romantischen Ursprungs, in den Quellen fehlen sie gänzlich.

27) Ric. Huch, Romantik 1908, 2, 126 f.
28) Walzel „Deutsche Romantik“, II. Lpz. Berl. 1926, 5, S. 80.

Ganz ähnlich läßt sich auch eine weitere Abweichung Hoffmanns von der Quelle aus seiner typisch romantischen Grundhaltung heraus erklären. Ich denke hier daran, daß Steno, der bei Le Bret eine wichtige Stelle einnimmt, bei Hoffmann eine Nebenrolle erhält, während ein armer Gondolier (Antonio) für die Rolle des Liebhabers bevorzugt wird. Dadurch werden Falieri und Steno Nebenpersonen, die Staatsaktion nur eine Nebenhandlung, während die Liebe Antonios zu der Dogaressa zum Hauptmotiv der Novelle wird[29]. Steno konnte nach der prägnanten, realistischen Zeichnung in der Chronik nicht Träger des romantischen Ideals der Liebe werden. Hoffmann mußte, um die romantische Idee der prädestinierten Sympathie und die mystische Erlösung durch den Tod darzustellen, eine typische Gestalt, Antonio, erst völlig neu schaffen. Er verstand es aber auch geschickt, diese eigenartige Figur mit dem Stoff der Chronik zu verknüpfen. Dieser Antonio nämlich bewirkt die Rettung des Dogen aus dem Bucentoro und wird später in den Mittelpunkt der Verschworenen gestellt. Auf die romantischen Motive des historischen Rohstoffes hat schon Willib. Alexis in seiner Rezension über den Hoffmannschen Almanachbeitrag hingewiesen: „Die wunderbare Republik Venedig im Hintergrunde, wo die höchste Ausartung mit störrig großartigen republikanischen Geistern und Formen in Konflikt gerät. Ein glanzvoller Herrscher, ein mächtiger allein herrschender Adel, ein achtzigjähriger Greis als Gatte einer jugendlichen Schönheit, der Herrscher eines Staates, und zwar der achtzigjährige in einer Verschwörung gegen dessen uralte Verfassung begriffen, um einen neuen Staat für sich zu bilden“[30]. Zu diesen Bemerkungen von Alexis müssen wir noch hinzufügen die „verdächtigen Vorbedeutungen“ (Le Bret[31]), die romantischen Zeremonien am giovedi grasso, die symbolische Vermählung des Dogen mit dem Meer[32] und die

29) Vgl. die Einleitung, S. 7.

30) Wiener Jahrbücher der Literatur XVI 1821 S. 208.

31) Le Bret schildert in einem Kapitel: „Verdächtige Vorbedeutungen“ (§ 42), wie der Doge bei seiner Ankunft in Venedig in dem Bucentoro durch einen „gewaltigen Sturm“ in Lebensgefahr kam. Kurz darauf nahm Falieri „in dem Gedränge und der Düsternheit der Luft nicht wahr, daß er zwischen den zwoen Säulen durchging, . . wo gemeiniglich Missethäter hingerichtet zu werden pflegen.“ Nach diesen beiden unglücklichen Ereignissen „ließ sich das Volk den Verdacht nicht benehmen, Falieris Regierung müßte eine der unglücklichsten sein.“

32) Die Feier der Vermahlung des Dogen mit dem Adriatischen Meer geht darauf zurück, daß Papst Alexander III. dem Dogen Ziani einen Ring verliehen haben soll, wodurch die Herrschaft der Venezianer über das Meer vom Papst sanktioniert wurde.

eigenartige öffentliche Bloßstellung des Dogen mit ihren tragischen Folgen.

3. Das typisch Romantische in Motiven, Form und Stil.

E. T. A. Hoffmann vermochte seine feinnervige Beobachtungsgabe zu einer zersetzenden Selbstkritik und Seelenanalyse zu steigern. Seine innere Zerrissenheit, die in ihm die tiefste Sehnsucht nach Harmonie, nach einem Aufgehen in der Unendlichkeit erweckt, kennzeichnet ihn von vornherein als echten Romantiker. Diese unendliche Sehnsucht bereitet ihm die schrecklichen „Qualen des Tantalus", unter denen Antonio in unserer Novelle zu leiden hat[33]. Aus Hoffmanns innerem Drang zur Selbstbeobachtung entspringt sein Interesse für psychiatrisch-okkultistische Phänomene, was ihn zum Verkehr mit Wahnsinnigen trieb[34] und ihn Gestalten wie die alte Margareta hervorbringen ließ. Es wäre aber falsch, Antonio und Margareta, die zweifellos im Vordergrund der Erzählung stehen, nur rein psychologisch — aus der Veranlagung Hoffmanns heraus — erklären zu wollen. Wir dürfen nicht vergessen, daß dem Dichter die literarische Tradition der frühen Romantik bereits vorausging. Im beginnenden 19. Jhdt. überschwemmte eine Hochflut von Literatur über Traumleben, Somnambulismus und Magnetismus den literarischen Markt, sodaß das „Geistersehen" geradezu eine Krankheit wurde[35]. Aus G. H. Schuberts „Nachtseiten der Naturwissenschaft", die Hoffmann öfter zitiert und die ein typisches Produkt der einerseits okkultistisch-mystisch eingestellten und andererseits naturwissenschaftlich-beobachtenden Generation sind, dürfte Hoffmann auch einige Züge der Margareta entlehnt haben. — Wir finden in „Doge und Dogaressa" weiter den ausgesprochen romantischen Uebergang von „natürlicher Wirklichkeit in eine traumhafte Schöpfung der Phantasie", wie er nicht nur in der Dichtung,

33) Hoffm. spricht von dem „Etwas, das ich in rastlosem Treiben außer mir selber suche, . . . das selbst der Traum nicht zu nennen, nur zu ahnen vermag und diese Ahnung ängstigt mich mit den Qualen eines Tantalus" (cit. b. Poppenberg, E. T. A. Hoffmann-Spiegelung. National-Ztg. 1903, Nr. 152.

34) Es heißt in den Serapionsbrüdern: „Ihr Alle kennt ja meinen besonderen Hang zum Verkehr mit Wahnsinnigen; immer glaube ich, daß die Natur gerade beim Abnormen Blicke vergönne in ihre schauerlichste Tiefe".

35) Vgl. Olbrich, Dr. Karl: „E. T. A. H. und der deutsche Volksglaube", im 7. Bd. v. Olbrichs „Volkskunde" Breslau 1896 S. 124.

sondern auch in der Philosophie der Zeit zum Ausdruck kommt[36]. Wie weit nun die Persönlichkeit Hoffmanns und seine romantische Weltanschauung im besonderen die Gestaltung der Novelle beeinflußt haben, mag zunächst an einer genaueren Besprechung der Charaktere dargelegt werden. Es ist auffallend, daß bei allen Gestalten in Hoffmanns „Doge und Dogaressa" ein aktives Eingreifen in die Handlung fehlt. Wir können darin den Ausdruck einer gesamten Zeitstimmung erblicken: Weder ihre Art noch ihre Zeit erlaubte den Romantikern aktive Lebensgestaltung. Es waren die Tage, von denen die Günderode meinte: „Wir sind in der Zeit der Ebbe und es ist gleichgültig, wer sich geltend macht"[37]. Die Hauptgestalten der Novelle: Antonio, Annunziata und die alte Margareta sind ausgesprochene Typen des Phantasiemenschen: Als solche wittern sie in allen Dingen jenseits ihrer konkreten Wirklichkeit tiefere Bedeutungen, Unfaßbares, Unaussprechliches, ihre Welt ist erfüllt von Träumen, Märchen, Spuk, in denen sich die romantische Gemütsart die ihr adäquaten Symbole schafft; als Phantasietypen springen sie in ihren Gedankengängen, ziehen Entlegenstes heran und verflechten es aufs krauseste in das Gegenwärtige[38]. Abgesehen von dieser Zeichnung sind diese Charaktere aber auch sonst mannigfach in romantischer Art verhaftet. Antonio weiß, daß ein „dunkler Zauber in ihm ruht", der ihn in ätherhafte Regionen erhebt, der aber auch sein Selbst unwiderstehlich beherrscht, der „aus der Dunkelheit blitzstrahlend hervorgetreten ist, um ihn in namenlosem Entzücken zu verderben". Aus diesen Worten des Antonio sprechen die unendlichen Qualen der romantischen, zerrissenen Seele. Doch die inneren Seelenkämpfe sind es nicht allein, die ihn martern. Die dämonische Gewalt des Schicksals, vor der eine ganze überreizte Generation erzittert, schleudert ihn wie einen Ball umher. Der blinde Zufall bringt ihn bald in bessere, bald in elende Verhältnisse, denn: „im Leuen geschieht es ja immer, daß die ewige Macht nur einem das tüchtige Gelingen einer kühnen Tat als sein Eigen zugeteilt hat, sodaß alle anderen sich vergebens darum

36) Vgl. Windelband, Wilh. „Geschichte der neueren Philosophie", Bd. 2, Lpz. 1922, 8, S. 278.

37) zit. bei Hedw. Schulhof „Individualpsychologie und Romantik". Literarisches Echo, 16, 1913/14.

38) Vgl. hierzu die Zeichnung der „Phantasietypen" bei Müller-Freienfels, „Die Seele des Alltags". Berl. 1925, S. 165 u. 233.

bemühen". So wie Hoffmann selbst bleibt auch Antonio schwere Krankheit nicht erspart, die ihm „alle Erinnerung des Vergangenen gänzlich geraubt". Klinke macht darauf aufmerksam, wie geschickt Hoffmann die Beobachtung des Gedächtnisverlustes bei erschöpfenden Krankheiten bei der Zeichnung des armen Gondoliers verwendet hat[39]. Auf die psychologische und zeitgeschichtliche Gebundenheit dieses Interesses für Medizin, Somnambulismus und Magnetismus, das die Serapiontiker unter der Führung Hoffmanns und Koreffs besonders pflegten, wurde bereits hingewiesen. Die wahre Bedeutung Antonios aber müssen wir darin sehen, daß ihn Hoffmann — ebenso wie Annunziata — zum Träger der romantischen Liebesidee macht. Die D o g a r e s s a ist vom psychologischen Standpunkt aus nur schwach gezeichnet. Sie ist eine farblose Lichtgestalt, der jede Natürlichkeit und Lebenswahrheit abgeht. Sie ist mit ihren neunzehn Jahren „schön wie die Sonne, sittsam; demütig; in der Liebe unerfahren; ein Engelskind", das den fürstlichen achtzigjährigen Greis „aus dem Grunde ihrer Seele verehren und seine treue Magd sein will bis zum letzten Atemzuge". Diese Ergebenheit ist umso verwunderlicher, als der Doge durchaus keine anziehende Persönlichkeit ist, vielmehr in seiner grotesken Zeichnung nur als typisch Hoffmannsche Gestalt seinen Wert erhält. Annunziata bleibt ihm aber auch weiter treu, als die alte Margareta die unbewußt in ihr schlummernde Liebe zu Antonio wachzurufen versteht. Die Dogaressa und Antonio haben sich nur einmal als Kinder flüchtig gesehen. Antonio hat seitdem Annunziata nicht mehr vergessen, seine Phantasie malt ihm ihr Bild immer wieder in den schönsten Farben aus. Annunziata kommt im Gegensatz zu Antonio die Liebe erst nach dem Weckruf Margaretas zum Bewußtsein. Erst jetzt wird sie ihrer Einsamkeit gewahr, jetzt liebt sie Antonio „mit aller Inbrunst" aber auch mit „aller Liebesqual". Beide Liebenden müssen nun dem romantischen Prinzip entsprechend erfahren, daß der wahren Liebe keine irdische Erfüllung werden kann, daß die Möglichkeit einer Vereinigung für sie erst nach dem Tode besteht. Der Romantiker, der in der rauhen Wirklichkeit überall auf Widerstände stößt, sucht Trost in dem Gedanken an ein reines Glück und eine wahre Liebe nach dem Tode. Hoffmann selbst

39) Klinke, „E. T. A. H.'s Leben und Werke. Vom Standpunkt eines Irrenarztes". Braunschw. u. Lpz. 1909 S. 146 f.

hat zeitweise mit Julia Marc gemeinschaftliche Todesgedanken gehabt[40], ehe er sich zur Resignation in dieser unglücklichen Liebe hindurchrang. So klingt das Motiv des Liebestodes, das sich in den romantischen Werken (bis zu Wagners „Tristan und Isolde") besonderer Beliebtheit erfreute, auch in mehreren Werken Hoffmanns an. Es heißt z. B. im „Meister Floh": „In dem Liebestode dämmert die Morgenröte des höheren Lebens". An einer anderen Stelle schreibt Hoffmann daß „der Liebe höchste Seligkeit, die Erfüllung des Geheimnisses, im Tode aufgeht . . . ist uns ja auch der Tod das Weihfest der Liebe!" („Elexiere des Teufels"). Doch in dem Motiv des Liebestodes von Antonio und Annunziata spiegelt sich noch eine zweite ausgesprochen romantische Idee: In der romantischen Naturmythologie sehnen sich die seelenlosen Elemente nach Beseelung, nach dem Besitz der menschlichen Seelen. Aus dieser Einstellung der Elemente heraus erklärt es sich, daß das Meer „die schäumenden Wellen wie Riesenarme emporstrecken, „die Liebenden erfassen" und sie in den „bodenlosen Abgrund" hinabreißen muß. Damit ist der Schluß der Novelle weltanschaulich fest fundiert. Am eigenartigsten und ergreifendsten sind individuell-psychologische Momente mit den Anschauungen des Volksglaubens, mit den Ideen der zeitgenössischen Literatur und der romantischen Geistesrichtung verknüpft in der Gestalt der alten Margareta. Wie schon angedeutet, zeigte Hoffmann ein reges Interesse für alles Abnorme, für die Somnambulen und für die Wahnsinnigen. Seine eigene quälende Krankheit, die in ihm eine nervöse Angst auslöste[41], selbst dem Wahnsinn verfallen zu müssen, nährte seinen Hang zum Verkehr mit den unglücklichsten Geschöpfen. So klafft auch bei den bizarrsten Gestalten Hoffmanns die eigene Wunde auf, und sie werden Ausdruck seiner inneren Zerrissenheit. Wenn das hexenartige Weib „mit weinerlicher Stimme" zu Antonio sagt: „Darum willst Du verzagen weil Dir im Leben etwas Hochherrliches begegnet ist, dessen Erinnerungen Dir erloschen? — törichtes Kind . . .!" so sprechen aus diesen Worten nur die eigenen Seelenqualen Hoffmanns. Mit romantischer Ironie verurteilt er sie hier wie von einer höheren Warte aus, außerhalb seines eigenen Ich. Dämonische Kräfte wühlen und entfalten sich in

40) Hoffmanns Tagebuch vom 3. u. 4. Febr. 1812, hsg. v. H. v. Müller, Berl. 1912.
41) Vgl. Margis „E. T. A. Hoffmann, Eine psychographische Individualanalyse". Lpz. 1911.

dem gespenstischen Wesen der Alten und wie ein schemenhafter Dämon ist sie mit dem Schicksal Antonios verwachsen. Sie hat ihn gepflegt seit seinem ersten Lebensjahre, sie verhilft ihm zu seinem höchsten Glück, sie muß aber auch mit ihm zusammen ihr tragisches Ende finden: Trotz aller magischen Kräfte, die in ihr wohnen, muß sie der Macht des ewigen Schicksals weichen, vor dem auch sie nicht mehr als ein Werkzeug sein kann! Das blinde Walten des Schicksals hatte sie, die reiche Arzttochter, ja auch — ähnlich wie Antonio — an den Bettelstab gebracht. Gerade bei der Zeichnung dieser eigenartigen Gestalt beweist Hoffmann seine große Kunst, märchenhafte Phantasie mit realistischer Kleinmalerei zu verbinden. Er schildert eingehend das keuchende, hüstelnde Mütterchen mit dem eisgrauen Haar, das auf den Stufen der Franziskanerkirche kauert. Der zum Skelett abgemagerte Körper ist in ärmliche Lumpen eingehüllt, und aus dem runzligen, verzerrten Gesicht spricht namenloses Leid. Die Erinnerung an alles Unglück scheint aber von Margareta zu weichen, wenn sie in ihrem Kamin das Feuer schürt, um in dem kleinen Pfännchen ihre geheimnisvollen Salben zu brauen. Sie wird von dem Glauben an die magischen Heilkräfte der Natur erfüllt, und ihr überzeugter Glaube bewährt sich: Der vom Skorpion vergiftete Finger der Dogaressa kann nur durch ihre Heilmethode gerettet werden. Dieses naturheilkundige Interesse Margaretas erinnert an die Welt des Paracelsus, mit der die Romantiker vertraut waren. Für die Zeichnung der okkultistischen Veranlagung Margaretas kam Hoffmann die Literatur seiner Zeit zugute. Er hatte Schuberts „Nachtseiten" in der Dresdener Zeit gelesen[42]. Er verfolgte ferner mit großem Interesse Bücher wie: Kluges „Versuch einer Darstellung des animalischen Magnetismus als Heilmittel" oder Wieglebs „Natürliche Magie" u. a. m.[43]. Die Erörterungen über okkultistische Fragen sind zur Zeit Hoffmanns akut, die Zahl der Bücher, die diese Themen behandeln, wächst stetig. So ist es nicht verwunderlich, daß Hoffmann einige Momente aus diesem Problemkreis auf die Gestalt der Margareta überträgt wie z. B. das Problem der Ekstase und der Sehergabe. Ihre prophetische Begeisterung läßt sie den nahen Tod Antonios und des Dogen so wie das Liebesglück ihres Schützlings vorausahnen. Ueber diese son-

42) Vgl. Hoffmanns Briefe II, hsg. v. H. v. Müller, Berl. 1912 S. 115.
43) Vgl. H. Ma. VI. Vorbemerkungen S. XI.

derbare Erscheinung der Todesahnungen schrieb Schubert, daß von der Telepathie aus „nur noch ein Schritt sei bis zu dem wunderbaren Mitwissen eines Entfernten um das Schicksal, vornehmlich um den Tod einer geliebten Person“[44]. Wie scharf Hoffmanns Beobachtungsgabe gerade bei psychopathischen Fällen ist, können wir aus den beiden ekstatischen Reden Margaretas ersehen: „Söhnlein, Söhnlein, mein Söhnlein, rudere tapfer . . . aber nur noch einmal, nur noch einmal! — dann nicht wieder!“ und: „Antonio — siehst Du wohl die dunklen Blutflecken hier auf dem Boden? — ja Blut — viel Blut, überall viel Blut!“ Die vielen Wiederholungen einzelner Worte sind charakteristisch für den hohen Grad der Ekstase und die Psychopathennatur. Ebenso ist es psychologisch durchaus richtig, daß ein in Verzückung geratener Mensch seine Rede plastisch bildhaft gestaltet: Margareta sieht in ihrer lebhaften Phantasie, wie aus dem Blut Rosen zum Kranz für die Liebenden entsprießen und wie Annunziata, ein „holder Engel des Lichts die lilienweißen Arme ausbreitet“, um den Geliebten zu umarmen. Sie sieht schließlich in ekstatischer Erregung Antonio im Abendrot Myrten für die Braut pflücken, von denen sie aber schon weiß, daß sie „erst um Mitternacht blühen werden“. Es wechseln also Bilder, die aus Lustgefühlen entspringen, mit solchen, die aus Unlust erwachsen. Nach dem Kontrastgesetz wird dadurch aber die jeweilige Grundstimmung (Lust oder Unlust) noch verstärkt. So trägt die kurze, lichte Vision Margaretas nur dazu bei, die unheimlich dunklen Bilder in noch tieferen Schatten zu rücken.

Das Wesen Margaretas gibt der ganzen Novelle ihre eigenartige, traumhafte Färbung, die sie von dem historischen Stoff weit abrückt. Falieri selbst rückt in den Hintergrund. Aus der Darstellung seines Charakters sind keine zeitgeschichtlich interessanten Momente herauszuholen. Die seltsame romantische Verschiebung der Perspektive unseres Stoffes ist bewirkt durch die Einführung Antonios und Margaretas, die mit dem eigentlichen Falieristoff nichts zu tun haben.

So wie bei der Entstehung der Novelle, bei der Ausbeutung der Quelle und in der Bearbeitung der Motive die romantische Geisteshaltung Hoffmanns ausschlaggebend waren, las-

44) Schubert, Gotth. Heinr. „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft“, Dresden 1827 (3. Aufl.) S. 350 f.

sen sich auch an der äußeren Form und am Stil die Einflüsse der Zeit nachweisen.

Hoffmann läßt die Novelle „Doge und Dogaressa" von seinem Serapionsbruder Ottmar (Hitzig) aus einem Manuskript vorlesen. Nach dem Vortrag „lobten die Freunde die Erzählung und waren einstimmig im Urteil, daß Ottmar die wahre Geschichte des ehrsüchtigen, unglücklichen Dogen Marino Falieri auf echt serapiontische Weise benutzt habe"[45]. Durch diese Technik wurde die Novelle in die große Rahmenerzählung der „Serapionsbrüder" aufgenommen, für die Hoffmann in Tiecks „Phantasus" ein ausschlaggebendes Vorbild gefunden hatte. Die Form der Rahmenerzählung mußte den Romantikern in vieler Hinsicht willkommen sein. Sie bot ihnen die Möglichkeit, eine rasche Exposition zu geben und erst nach und nach die einzelnen Andeutungen zu klären. Sie war ihnen außerdem eine „willkommene Gelegenheit zur Ironie, zur literarischen Selbstkritik"[46]. Schließlich können die Rahmenfiguren über die akuten Themen der Zeit — wie hier über die Malerei — diskutieren und die verschiedensten Meinungen zur Geltung bringen.

Der ganzen sprachlichen Darstellung des Romantikers liegt eine „bildliche, allegorische und symbolische Bedeutung, eine Anspielung auf die Geheimnisse eines höheren Lebens zu Grunde"[47]. Das ist ein hochwichtiges romantisches Stilgesetz, das sich auch in unserer Novelle weitgehend geltend macht. Die zahlreichen Bilder, Metaphern, Allegorien und Gleichnisse sind durchweg dem Seelenleben, der Naturphilosophie, der Kunst und der Märchen- und Wunderwelt entnommen. Sie weisen auf einen mystischen Zusammenhang zwischen der sinnlichen und übersinnlichen Welt hin: Das Volk ergreift „fanatische Verzückung", der „Todeskampf versteinert zur Bildsäule", Antonio wird von „Lebensfeuer durchglüht". Das überaus häufig gebrauchte Bild des Feuers, der Flamme und des Lichts entspricht der romantisch naturphilosophischen Auffassung von dem Licht als Ursubstanz aller Wesenheiten[48]. Die stilistischen Bil-

45) H. Ma. VI S. 175.
46) Goldstein, Mor. „Die Technik der zyklischen Rahmenerzählungen Deutschlands". Diss. Berl. 1906, S. 52 ff.
47) Petrich, Herm. „Drei Kapitel vom romantischen Stil". Lpz. 1878, S. 28.
48) Grahl-Mögelin hat nachgewiesen, daß Hoffmann das Bild des Feuers 125 mal gebraucht hat! (Vgl. Grahl-Mögelin, W. „Die Lieblingsbilder im Stil E. T. A. Hoffmanns". Diss. Greifswald, 1914.)

der Hoffmanns, die dem Gebiete der Religion entnommen sind, handeln meist von den Dualismen „Engel" und „Teufel", „Himmel" und „Hölle": Annunziata ist ein „Engelskind mit himmlischem Antlitz", ein „Engel des Lichts", sie spricht mit „engelsmildem Ton" und blickt den Geliebten mit „holden Himmelsaugen" an. Im scharfem Kontrast dazu steht der „böse höllische Geist", der entsetzliche Gedanken eingibt und dessen „sinnreichste Erfindung die Folter ist". Das Schicksal wird bezeichnenderweise „grausend", „grausig", „eine ewige Macht des Himmels" oder ein „blindes Organ" genannt. Auch die Vorliebe der Romantiker für Superlative[49], die eine Verblassung und Abschwächung des Begriffes bewirken, macht sich in „Doge und Dogaressa" geltend: „die schönste Stirn", das „allerherrlichste Schauspiel", „in dem blühendsten Wohlstande", die „bedenklichsten Uebel", die „süßesten; zärtlichsten Namen", die „glühendste Liebe" u. a. m. legen Zeugnis hierfür ab. Neben den vielen Superlativformen gebraucht Hoffmann noch eine Unmenge von Adjektiven im Positiv. Sie kommen mit ihrem klangvollen Vokalreichtum dem musikalischen Empfinden der Romantiker entgegen. Es seien hier nur zur Probe genannt: Das „goldene Glück", die „lodernden Flammen", „zischende, schäumende Ungeheuer", das „kalte, feuchte, verräterische Element" und „schöne, rote Rosen."

Hoffmann gehörte „vorwiegend dem auditiven Typus an und zwar für die klangliche Seite[50]." So flicht er auch wegen des Klangreichtums der italienischen Sprache, die er selbst beherrschte, den kleinen Liedervers ein:

Ah, senza amare
Andare sul mare
Col sposo del mare
Non può consolare.[51]

Zunächst hört man diese Klänge nur wie „ferne säuselnde Musik über die Meereswellen gleiten." Dann kommen die „Töne einer sanften Männerstimme" näher und schließlich setzen andere Stimmen in „stetem Wechselgesange" ein. Diese

49) Vgl. Petrich, a.a.O. S. 117 ff.
50) Margis „Die Synästhesien bei E. T. A. Hoffmann". Ztschr. f. Aesthetik V 1910 S. 98.
51) Dieser Vers ist in den Rahmen des Kolbeschen Originalbildes eingeschnitzt und ist von Hoffmann in die Novelle übertragen worden. Vgl. H. Ma. VI Anm. zu S. 121.

ganze musikalische Szene aber soll Ausdruck sein der Seelenstimmung der innerlich erwachenden, unglücklichenDogaressa. Musik mußte ja diese Stimmung besser wiedergeben können als die gewöhnliche Sprache, sie war seit Wackenroder [52]) als die „reichere Sprache" anerkannt.

Bei der Schilderung des Dogen bedient sich Hoffmann, entsprechend der ganzen Anlage dieser Gestalt, hauptsächlich g r o t e s k e r Redewendungen. Hierfür sprechen die Stellen, in denen es heißt, daß der Doge „röter und röter wurde und seine Lippen sich spitzten und schmatzten, als genösse er ein Gläschen feurigen Syrakuser nach dem anderen" (während Bodoeri ihm die Anmut Annunziatas beschreibt!). Es heißt ferner an einer anderen Stelle, daß der Repräsentant des Volkes in den „buntesten Kleidern aufgeschniegelt und geputzt dasitzt, schmunzelnd und lächelnd und mit süßem Blick aus den grauen Augen, denen manchmal ein Tränchen enttriefte", oder daß der achtzigjährige Greis am „ganzen Leibe zu wackeln und zu zittern begann", als Annunziata seine Hand ergriff. Die teils groteske, teils rührselige Darstellung war bis zu einem gewissen Grade auch ein Zugeständnis an die Sentimentalität des damaligen Publikums. Es ist interessant, daß keine der zeitgenössischen Kritiken sich über den Stil der Novelle äußert. W. Alexis ist der einzige, dem die schwache Zeichnung Falieris auffällt[53]; sonst sind sämtliche Rezensionen durchaus positiv gehalten. Wir können heute „Doge und Dogaressa" nicht mehr als ein „großgehaltenes und folgerecht durchgeführtes l e b e n s w a r m e s Gemälde" empfinden wie Alexis, der Rezensent der „Wiener Zeitschrift" vom Jahre 1821. Für uns liegt der Wert des Werkes darin, daß es ein typisches Produkt der romantischen Kulturepoche ist.

c) Robert Schumanns Opernplan „Doge und Dogaressa".

Es ist bekannt, daß Robert Schumann, der bedeutende Vertreter der romantischen Epoche in der deutschen Musikgeschichte, eine Vorliebe für E. T. A. Hoffmanns Schriften zeigte. Im Jahre 1838 gab Schumann eine Sammlung von Klavierstücken unter dem Titel „Kreisleriana" heraus. Im Anschluß an die Lektüre der Hoffmannschen Novelle „Doge

52) Wackenroder „Phantasien über die Kunst" S. 71.
53) Wiener Jahrbücher XVI 1821 S. 208.

und Dogaressa" faßte Schumann den Plan, den Falieristoff in einer Oper zu verarbeiten. Er erstattet in der Zeit vom 13. März bis zum 15. Mai 1838 über diesen Opernplan mehrfach Bericht an seine Braut. Einmal schreibt er ihr: „. . . lasse Dir den zweiten Teil der Serapionsbrüder von Hoffmann holen, darin steht die Erzählung „Doge und Dogaressa". Lies sie Dir recht fleißig durch, denke Dir alles auf den Brettern; sag' mir Deine Ansicht, Deine Bedenklichkeiten"[54]. Schumanns Bedenken richteten sich vornehmlich gegen die Gestalt der Hoffmannschen Margareta: „Die Hexe muß ganz umgewandelt werden — in eine Wahrsagerin, die im Ruf der Zauberei steht. Sie muß die Seele der Geschichte werden, eine Rolle für die Schröder (Devrient), die mich ganz begeistert"[54]. Von dem Dogen schreibt Schumann in seinem Manuskript, er müsse „namentlich in den beiden ersten Akten kräftiger und tiefer gehalten sein. Auf einen verkehrten Schritt, den er durch seine Verbindung [mit der jungen Dogaressa] gethan, ist er [in] ein schiefes Verhältnis zur Welt gekommen, das er dann wieder ignorieren möchte, als sein Schritt schon unselige Folgen auf sich gezogen hat und wo es zu spät ist. Zuletzt wird sein Verhältnis tief tragisch."

Leider ist das Manuskript, das sich jetzt in dem Robert Schumann-Museum zu Zwickau befindet, in den ersten Anfängen stecken geblieben. Schumann mußte erkennen, daß er „bei dem Text zur Oper auf immer mehr Schwierigkeiten stieß. Außerdem ersah er aus einer Textprobe, die ihm sein Freund Becker brachte, daß dieser „der Sache wohl nicht gewachsen sei"[54]. Schumann hatte nämlich Konstantius Julius Becker, den Komponisten und Mitarbeiter seiner Zeitschrift, damit beauftragt, den Text seines Opernplanes in Verse zu bringen. Von diesen Anfängen Beckers ist heut (nach der Mitteilung des Direktors Kreisig vom Robert Schumann-Museum in Zwickau) nichts mehr erhalten. Schumann hat sich bis zum 31. Oktober 1841 mit dem Falieriplan immer wieder befaßt. Dann schreibt er an Griepenkerl, den Dozenten der Literatur am Kadettenhause zu Braunschweig: „Haben Sie keinen Operntext? Wie verlangt es mich danach." Am Schlusse des Briefes wiederholt Schumann seine Frage: „Noch einmal — keinen Oprentext"[54]? Das

54) cit. bei Wasielewski, Wilh. Jos. v. „Robert Schumann", Lpz. 1906, S. 379 f.

Manuskript Schumanns umfaßt drei Blätter. Der kurze Auszug, der mir zugänglich war[55], enthält einige allgemeine kurze Vorbemerkungen, ein Personenverzeichnis und einige Anweisungen über die Schauplätze der einzelnen Akte. Diese Angaben über die Szenerie sind aber von Schumann wieder durchgestrichen, er hätte also Becker darin freie Hand gelassen. Der näheren Ausgestaltung seiner Oper wollte Schumann neben der Hoffmannschen Novelle auch Byrons „Marino Faliero" zugrundelegen. Der Komponist stand zu diesem Dichter — wie zu Hoffmann — in enger Beziehung. Er hat Byrons „Manfred" und „Drei Gesänge aus Byrons hebräischen Gesängen" komponiert. In seinem Falierimanuskript schreibt Schumann: „Becker soll, ehe er anfängt, den Dogen von Byron einmal lesen."

Neben dieser Entstehungsgeschichte des Schumannschen Manuskriptes auch eine motiv- und stilgeschichtliche Besprechung zu geben, ist bei dem überaus knappen Material, das uns erhalten ist, unmöglich. Es ist nicht eine einzige Szene zur Ausführung gekommen.

d) Die Verquickung von romantischen und jungdeutschen Motiven in Gutzkows Fragment.

Der Einfluß der romantischen Geistesrichtung ist in Deutschland, wie wir es auch an den Falieridichtungen noch feststellen werden, von langanhaltender Nachwirkung. So sehr auch die jungen Generationen gegen die alte Richtung ankämpfen, stehen sie doch immer noch in ihrem Banne. Selbst bei der radikalen Richtung des jungen Deutschland sind zeitweise Spuren der romantischen Ideenhaltung unverkennbar.

Unter den fragmentarischen Anfangsarbeiten des Jungen Deutschland befindet sich ein Marino Falieri-Fragment von Gutzkow. Seit 1832 war Gutzkow mit seinem Aufsatz „Ueber die historischen Bedingungen einer preußischen Verfassung", den er in Rottecks „Allgemeinen politischen Annalen" erscheinen ließ, in die Reihe der politischen Schriftsteller übergegangen. Während seiner journalistischen Tätigkeit lernte

55) Herr Direktor Kreisig vom Robert Schumann-Museum zu Zwickau hat mir liebenswürdigerweise eine eigenhandige Abschrift des Manuskriptes zur Verfügung gestellt und war mir bei der Auffindung des Fragmentes behilflich. Ich möchte ihm für sein freundliches Entgegenkommen an dieser Stelle nochmals meinen besten Dank aussprechen!

er den Schauspieler Karl Seydelmann, Charlotte Birch-Pfeiffer und August Lewald kennen. Er kam dadurch in enge Berührung mit dem Theaterleben und wandte sich von dieser Zeit an dem dramatischen Schaffen zu. Zu diesen ersten dramatischen Jugendversuchen Gutzkows gehört das Fragment seines Trauerspiels „Marino Falieri". Die ersten zwei Szenen dieses Bruchstückes veröffentlichte Gutzkow in Cottas „Morgenblatt für gebildete Stände" unter dem Titel „Dramatische Studie". Am 12. Dezember 1834 begann sie in Nr. 297 des „Morgenblatts" zu erscheinen; der Redakteur, Hermann Hauff, der Bruder des Dichters Wilhelm Hauff, gab dieser Nummer einige Verse aus Byrons „Marino Faliero" als Geleitwort. Die Fortsetzungen des Gutzkowschen Fragmentes erschienen in Nr. 298 (13. Dez.), 299 (15. Dez.), 300 (16. Dez.) und 301 (17. Dez.)[56]. Das ganze Bruchstück umfaßt nur den ersten Akt. Gutzkow hat Hoffmanns „Doge und Dogaressa" und Byrons „Marino Faliero" (1821) gekannt, den er allerdings nicht sehr günstig beurteilte. Er sagt darüber: „Was läßt sich über Marino Falieri [von Byron] Günstiges urteilen! Die Rhetorik langt aus dem Munde der darin aufgeführten Personen lange Zettel heraus, die mit schönen, aber unmächtigen Reden bedeckt sind[57]. Nach diesem Urteil Gutzkows ist es verständlich, daß er nicht die Absicht hatte, sich all zu eng an Byron anzulehnen. Er weicht in vielen Punkten von ihm ab: Der englische Dichter beginnt mit der Schmähung des Dogen durch Stenos Pasquill und verlegt die Heirat Falieris vor den Beginn des Dramas. Die Verschwörung des Dogen wird den historischen Quellen gemäß — an die sich Byron gewissenhaft anlehnt — durch einen Verschworenen verraten, der einen Nobili retten will. Gutzkows Fragment setzt dagegen mit dem Vermählungsfest des greisen Dogen ein, und über die Ausfürung des Verrates äußert sich Gutzkow in einem Nachwort zu seinem Fragment folgendermaßen: „Gerade durch seine Frau [die Dogaressa] wurde aber, da sie einen der Senatoren zu retten wünschte, das Komplott unvorsichtigerweise verrathen und der Doge hingerichtet"[58]. Schließlich weicht Gutzkow auch in der Wahl seiner Personen-

56) Vgl. Metis, Ed. „Karl Gutzkow als Dramatiker", Stuttg. 1915 S. 16.
57) Gutzkow, „Ueber Goethe im Wendepunkte zweier Jahrhunderte". Gensels Auswahl X S. 23 f.
58) Gutzkow, Karl, „Marino Falieri". Dramatische Studie. Im Skizzenbuch. Cassel u. Lpz. 1839 S. 53. – Diese Ausgabe ist auch der weiteren Besprechung des Fragmentes zugrundegelegt.

namen von Byron ab. Die Vorbedingung für das Stenosche Pasquill werden bei Gutzkow dadurch geschaffen, daß Steno den Auftrag des Dogen, der Dogaressa einen Ehrendienst zu leisten, mißversteht. Er empfindet die Aufforderung des Dogen, aus seinen Gärten an dem Ufer der Brenta einige Stauden Reseda für Luzia [die Dogaressa] zu holen, als eine Zumutung und Beleidigung. Die Voraussetzungen zu einer Rachetat sind damit für Steno gegeben, und sein Freund Cippo rät ihm, diese in der Weise zur Ausführung zu bringen, daß er die Eifersucht des Dogen errege. Mit diesem Motiv kommt Gutzkow der Hoffmannschen Auffassung der Gestalt des Dogen nahe. Die Handlung wird in dem Fragment nicht weiter geführt als bis zu der Andeutung des Stenoschen Racheplanes. Das Werk bricht kurz nach der Unterredung zwischen Steno und Cippo ab. Der Darstellungsstil bekundet unverkennbar den Einfluß der literarischen Uebergangszeit: In der Bearbeitung der Motive, wie in der Sprachform, gehen romantische und jungdeutsche Momente durcheinander. Falieri trinkt mit Luzia (der Dogaressa) einen Zaubertrank bei seiner Vermählung. Der Konflikt mit Steno kommt dadurch zustande, daß Luzia wünscht, „für die Vermählungsnacht des Abends / Vom Zauberkraut Reseda ein'ge Stauden, / Als Mittel gegen Böses unter's Kissen / Des Bettes legen" zu können (S. 32). Es entspricht der romantischen Naturmythologie, wenn Steno sagt (S. 39): „O! Ich möchte die Nacht aufschreien aus ihrem schwarzen Sarge, und das Schleiertuch des Himmels zum Verbande der blutigen Wunden nehmen, welche man mir geschlagen hat!" oder wenn Falieri klagt: „Wie selten wurde mir das Glück zu Theil, / . . . das leise Athmen der im Traum befangenen / Natur zu überraschen!" (S. 49 f).

Dagegen entspricht es den politischen Tendenzen des Jungen Deutschland, wenn Cornaro erklärt (S. 43): „Dieser Alte (Falieri) verrechnet sich, wenn er die Disziplin seiner Feldlager auf die Verwaltung des Staates übertragen will . . . Wir wollen keine mit dem Kopf wackelnde Vergangenheit an der Spitze des Staats, . . . nicht die Laune eines Murrkopfes, der aus der Republik eine Aufwärterin machen möchte, die ihm . . . den Ofen heizt, an dem er seine gichtischen Füße wärmt!" Von dem Adel wird bezeichnender Weise gesagt: „Wie überladene Gondeln schwanken sie auf

dem Boden und suchen mit ihrem Fuße den Mittelpunkt der Erde, welche kreisförmig um sie herumtanzt!"

Der ungestüme, pikante und teilweise derbe Stil, die Ironie und die realistischen Bilder der Jungdeutschen kommen in folgenden Worten zum Ausdruck: (S. 34 f Falier zu Steno) „Pochst, blasses Milchgesicht, Du schon darauf, / Daß Du zwei Jahre über Deine Unschuld / Hinausgelebt? . . . Wie lang' / Ist's her, daß man die Armbrust Dir von Holz / Schon aus der Hand nahm, Dich mit Ruthen peitschte, / Wenn Du des Nachts Dein Bett besudeltest?" Steno antwortet in demselben Ton, ohne auf Stand oder Alter des Dogen zu achten (S. 35): „Kam ich her, / Daß Ihr am stolzen Namen meines Hauses / Den Geifer Eures Mundes wischet?" Diese journalistische Dialektik, die an Shakespeare geschult und bei den Jungdeutschen besonders beliebt war, wird weitergeführt: (S. 35) „Fegt ihn hinaus, den frechen Buben! daß er / Den Koth, den meiner Gäste Schuhe ließen, / Von dieses Hauses Stiegen kehrt!" — Steno: „Du alter, / Von kind'scher Torheit schon bemooster Schädel!" (S. 36 Falieri): „Anspeien wird Dich jedes Kohlenweib . . . räud'ger Hund!" usw. Die Gespräche werden nach Shakespeareschem Muster teils in Versform und teils in Prosa geführt.

Gutzkow ist der erste Dichter, der es versucht hat, den Marino Falieristoff in dramatische Form zu bringen. Die späteren Bearbeiter greifen auf den jungdeutschen Ton in seinem einaktigen Fragment besonders gern zurück.

d) Der Uebergang von der Romantik zum poetischen Realismus in Otto Ludwigs Dramenfragment „Marino Falieri".

1. Otto Ludwigs Beziehungen zu E. T. A. Hoffmann und seine Entwicklung zum poetischen Realismus.

Das Aufeinanderprallen der beiden Weltanschauungen, das schon bei Gutzkow angedeutet wurde, wächst sich bei der Persönlichkeit Otto Ludwigs zu tiefer Tragik aus. Der Einfluß der verfallenden Romantik hemmt die neue Generation, in der das bürgerliche Standesbewußtsein erwacht, und die eine psychologische Wirklichkeitsdichtung fordert. Die

„Laisser-faire-Stimmung" im politischen und sozialen Leben findet unter den Ereignissen der Julirevolution ihr Ende. Das Verlangen nach aktiver Lebensgestaltung wird überall vorherrschend. Der große kulturelle Kampf, der bis zum Einsetzen eines entschiedenen Realismus geführt werden muß, spielt sich noch einmal ab im kleinen: in der Seele Otto Ludwigs. Seine Veranlagung kommt der seelischen Struktur seiner Zeit entgegen. Seine lebhafte Phantasie und seine Feinnervigkeit verweisen ihn zunächst auf die Romantik, vor allem an E. T. A. Hoffmann, mit dem er manchen Wesenszug gemein hat. Beide Dichter müssen erst lange kämpfen, ehe sie sich über ihre dichterischen Aufgaben und ihre geringeren Fähigkeiten als Musiker klar werden. Eine musikalische Begabung war bei beiden zweifellos vorhanden, und ihrem dichterischen Schaffen ging meist eine „musikalische Stimmung" voraus [59]). Hoffmann und Ludwig litten weiter an einer zehrenden Krankheit, zu deren Symptomen ein rasches Erschöpftsein, leichte Erregbarkeit und lebhafte Visionen gehörten. Beide schufen auf echt serapiontische Art, aus der innersten, lebendigen Anschauung heraus. Die Gestalten, die der dichterischen Darstellung harrten, bedrängten diese Künstler so mächtig, daß ihnen unheimlich dabei zumute wurde. Mit der eigenen übersensitiven Veranlagung geht bei beiden Hand in Hand das Interesse für alles Abnorme und für Psychopathen. Hoffmann und Ludwig weisen also eine Reihe von seelenverwandten Zügen auf, und es ist kein Wunder, daß mehrere Werke Ludwigs unter dem Einflusse des Romantikers stehen[60]. Bei allen Aehnlichkeiten darf jedoch ein schwerwiegender Unterschied der Charaktere nicht übersehen werden, der die Dichter letzten Endes doch auf getrennte Wege führen mußte. Hoffmann schrieb seine Intuitionen unmittelbar nieder, während Ludwig seine künstlerischen Erlebnisse erst einer sorgfältigen Prüfung und Kritik unterzog. Durch seine kritische Veranlagung gehörte er bereits der neuen Zeit an. Seine Loslösung

59) Bei Ludwig wandelte sich diese aber unversehens in ein Farbenspektrum, während bei Hoffmann eine vollständige Vermischung der einzelnen Empfindungsinhalte stattfand. Vgl.: O. Ludwig, Shakespeare-Studien, hsg. v. Heydrich, Lpz. 1872, S. 303.

60) Unter den romantischen Opernplänen des jungen Ludwig befindet sich ein „Signor Formica". Der Einfluß Hoffmanns ist weiter unverkennbar in Ludwigs „Hausgesinde" und in der „Wahrhaftigen Geschichte von den drei Wünschen". Schließlich ging Ludwig daran, die Meisternovelle Hoffmanns „Das Fräulein von Scudery" zu dramatisieren. (Vgl. hierzu O. Ludwigs Werke, hsg. v. P. Merker Einleitung XXI ff.).

von der Romantik und sein Uebergang zum Realismus war „das Resultat eines langwierigen ethischen Prozesses, den er gegen sich selbst führte“[61]. Erst als das Leben mit aller Härte Ludwig, den phantastischen Träumer, aufrüttelte, erkannte er die Schuld der Romantik“, die „aus der Poesie eine fata morgana machte, eine geträumte Insel voll Traumes, die den Menschen, der sie sieht, mit der wirklichen Welt und sich selbst entzweit, und ihm mit dem Heimwehsgefühle in dieser zugleich die Thatkraft raubt“[62]. Ludwig faßte nun zwischen der Romantik und der politischen Tendenzdichtung seiner Tage festen Fuß im poetischen Realismus. Die Menschheit sollte nicht — wie er — durch die Kunst am Leben scheitern, sondern die Dichtung soll von nun an die W i r k l i c h k e i t k ü n s t l e r i s c h w i d e r s p i e g e l n und so „wahre Lebenskunst“ lehren[63]. Dadurch wird eine völlige Neugestaltung der Charaktere und der Motive eines Stoffes notwendig. Ehe wir aber auf diese Wandlung bei dem Marino Falieri-Stoff eingehen, müssen wir erst noch die Frage der Entstehung des Ludwigschen Fragmentes klären.

2. Entstehung des Fragmentes und Quellenkritik.

Die ersten Entwürfe des Fragmentes fallen in das Jahr 1839[64], an dessen Ausgang bereits die psychisch-ästhetische Krisis Ludwigs mit seiner kritischen Stellungnahme zu E. T. A. Hoffmann einsetzte. Es darf uns deshalb nicht wundern, wenn die Skizzen erst 1855 wieder aufgegriffen werden. 1857 hat Ludwig die Tragödie bis zur Mitte des 3. Aktes fertiggestellt, dann folgt aber bis zum Jahre 1860 wieder eine Fülle von verschiedenen Plänen und Aufzeichnungen. Ludwigs rückhaltlose Selbstkritik forderte auch genaueste Rechenschaft über seine eigenen Geschöpfe und Schöpfungen. Seine künstlerische Gewissenhaftigkeit erwuchs aus dem tragischen Zwiespalt seiner Veranlagung, seine Gestalten plastisch zu schauen, und sie dann einer eingehenden Reflexion zu unterziehen. Durch diese unglückliche seelische Veranlagung rieb sich Ludwig innerlich auf. Shakespeare, in dessen Werke er in der

61) Barthel, K. W. „Die dramatischen Bearbeitungen der Novelle E. T. A. Hoffmanns „Das Fräuein v. Scudery“. Diss. Greifsw. 1929 S. 90.
62) O. Ludwig, Skizzen u. Fragmente, hsg. v. Heydrich, Halle o. J., S. 84.
63) O. Ludwig Werke, hsg. v. E. Schmidt, Lpz. 1891 (cit. O. L. W.) Bd. VI S. 20.
64) O. L. Skizzen (s. o. Anm. 62) S. 383.

zweiten Hälfte der fünfziger Jahre immer tiefer einzudringen suchte, konnte ihm zwar zunächst ein „Rettungsanker" werden, doch „der Felsen, an den das Schiff sich klammerte"[65], mußte es notwendig auch zum Scheitern bringen. Ludwig verlor durch das überaus intensive Studium Shakespeares sein künstlerisches Selbstbewußtsein, und sein Mangel an Entschlossenheit wuchs. Er hatte schwer unter dem „ewigen Nichtfertigwerden" zu leiden, das durch seine quälende und ständig schlimmer werdende Krankheit noch gefördert wurde. Alle seine Fragmente und Skizzen gewähren aber einen tiefen und wertvollen Einblick in seine Schaffensart, in sein seelisches Ringen. Heydrich sagt darüber: „Was auf dem Weg von der Erfindung zur Ausführung dem Künstler oft schwindet, die geheimste, verborgenste Natur der von ihm geschauten Gestalten, hier ist sie in der vollen Naivität unbelauschter Niederschrift aufbewahrt"[66].

Den ersten Anlaß zur Entstehung des Ludwigschen Falieri-Fragmentes hatte Hoffmanns „Doge und Dogaressa" gegeben. Schon bei einer flüchtigen Einsicht in das Personenverzeichnis liegt jedoch die Vermutung nahe, daß Ludwig auch Byrons „Marino Faliero" (1821) gekannt haben muß: Die Dogaressa heißt wie bei Byron „Angiolina" und unter den angeführten Personen befindet sich eine „Priorin des Klosters San Zacharia in Venedig." Diese letzte Angabe läßt vermuten, daß Ludwig in Anlehnung an Byron den Plan erwogen hat, Angiolina nach dem Tode des Dogen in ein Kloster zu schicken. Der Beweis, daß Ludwig tatsächlich Byrons Drama gelesen hat, ist zu erbringen: In den Skizzen Ludwigs findet sich die Bemerkung: „Die Ehe dürfte aber keineswegs aus einer Edeltat wie bei Byron hervorgehen, er ist wirklich verliebt, wenn auch nicht geckisch"[67]; (wir können ergänzen: wie Hoffmanns Falieri). Die zweite Vermutung, daß eine Flucht der Dogaressa ins Kloster geplant war, bestätigt sich ebenfalls. Ludwig schreibt hierüber: „Angiolina zieht sich in ein Kloster zurück, in der Erwartung, ihrem Gatten in das Grab zu folgen"[68]. Byrons Angiolina erklärt den Richtern, die das Todesurteil über Faliero gesprochen haben:

65) Meyer, R. M. „Otto Ludwigs Shakespearestudium". Sh. Jhb. 37. Bd. Berl. 1901 S. 61.
66) O. L. Skizzen (s. die „Abkürzungen") S. 143 f.
67) L. Mis „Les Oeuvres Dramatiques d'Otto Ludwig. Travaux & Mémoires De L'Université de Lille. Lille 1925 (cit. L. Mis) S. 60.
68) L. Mis S. 67.

„Signors, I share not in your spoil! From
henceforth, know, I am devoted unto God alone
And take my refuge in the cloister[69])."

Die Dogaressa Ludwigs weist ebenso „Gehorsam, Gattentreue und die Bewunderung der Taten Falieris auf, wie Byrons Angiolina[70]. Sie wird auch in beiden Fällen in liebe- und rücksichtsvoller Weise von den Staatsgeschäften und Sorgen des Gatten ferngehalten, weil sie noch halb „K i n d" ist. Byrons Doge redet Angiolina stets „m y c h i l d" oder „m y d e a r e s t c h i l d" an. Bei Ludwig will Eusemia „zum letzten Mal ihr K i n d zu Bett bringen", ihr „störrig K i n d", wie sich Angiolina auch selbst nennt (S. 318 f). Die dritte Parallele führt von hier aus auch zu Grillparzers Erny[71]. — Aus den von Léon Mis veröffentlichten Plänen ist ferner noch zu ersehen, daß die Ludwigsche Angiolina bei der Verurteilung Falieris zwischen ihn und seine Gegner treten sollte, wie es die Byronsche Dogaressa tut, um die Ehre ihres Gatten zu verteidigen[72].

Die Motive, die Ludwig der Byronschen Darstellung entlehnt, gestaltete er freilich individuell um und kombinierte sie mehrfach mit H o f f m a n n s c h e n Motiven. Seine Dogaressa trägt wohl auch noch die Züge kindlicher Ergebenheit, Reinheit und Demut, aber wie wir schon sahen, „durfte die Ehe keineswegs aus einer Edeltat hervorgehen", d. h. Angiolina durfte Falieri nicht n u r heiraten, weil „ihr Vater ihre Hand Falieri zugesprochen hatte" (s. S. 33). Hier entsprach entschieden Hoffmanns Auffassung mehr derjenigen Ludwigs. Wie der Romantiker rückt auch Ludwig das Liebesmotiv in den Vordergrund im Gegensatz zu Byron, der für die Staatsaktion allein etwa 130 Seiten in Anspruch nimmt. Mit der Hoffmannschen Bearbeitung stimmt weiter überein, daß Falieri bei dem ersten Anblick Angiolinas die Liebe so tief ergreift, daß er bekennen muß: „Das macht die Zunge stammeln, wandelt mir die Seele, daß so wenig sie sich gleicht, wie Erd im Frühlingsschmuck der Wintererde. Bin ich noch ich? Ich selber noch in mir?" (Falieri S. 293). Wenn der Doge ferner, besorgt um Angiolinas Gesundheit, ausruft: „Zu riechen her, heda, wo sind die anderen Frauen? Gebt euer

69) Byron; „Marino Faliero". London 1821, S. 153.
70) Vgl. O. Ludwig S. 306 u. Byron S. 40.
71) Vgl. die Ausführung auf S. 40.
72) Vgl. L. Mis S. 70 u. Byron S. 145 ff.

Fläschchen" (S. 331), so erinnert diese Stelle auffallend an die Worte Hoffmanns „sie wankte, nur die Riechfläschchen der herbeieilenden Frauen retteten sie von tiefer Ohnmacht". („Doge und Dogaressa" S. 153.) — Steno, der bei Byron nur sehr schwach gezeichnet ist, erhält bei Ludwig zum ersten Mal eine Hauptrolle. Zu seiner Darstellung hat Ludwig die Arbeit Hoffmanns und die Chroniken herangezogen: Steno dringt in den Dogenpalast in der ärmlichen Kleidung eines „Gondoliers" ein (S. 332), ein Motiv, das wohl Hoffmanns „Antonio' entliehen sein dürfte. Zu der Szene Stenos mit dem Kammermädchen hat ebenfalls Hoffmann die Anregung gegeben, wenn auch Ludwig wichtige Aenderungen vorgenommen hat, worauf wir noch später einzugehen haben.

Daß Ludwig auch die Le Bretsche Quelle gekannt haben muß, geht aus seinem Gebrauch der Namen Pisani, Demenico Malipiero, Tommaso Mocenigo und Ercole Balbi hervor. Von einer Belästigung der Dogaressa bei einer Festlichkeit handeln weder Hoffmanns noch Byrons Bearbeitungen und auch Le Bret weiß davon nichts. Eine Parallelstelle hierzu findet man aber bei Sanuto[73], die Ludwig im Byronschen Appendix wohl gelesen haben kann und wird[74]. Es heißt dort: „E à que' tempi dopo fatta la Caccia s'andava in Palazzo del Doge in una die quelle Sale . . . Sopra la qual festa, pare, che Ser Michele Steno, molto giovane e povero Gentiluomo, ma ardito e saduto, il qual' era innamorato in certa donzella della Dogaressa, essendo sul Solajo appresso le Donne, facesse cert' atto non conveniente, adeo che il Doge commando ch'e' fosse futtato giu' dal Solajo"[73].

Nach Sanuto brachte Steno auch erst nach diesem Vorfall das Pasquill an, was Ludwig gut in seine Pläne gepaßt hat.[75] Der näheren Ausführung dieser schmachvollen Festszene hat Ludwig aber meiner Meinung nach den zweiten Aufzug des „Treuen Dieners" (1830) zugrunde gelegt:

Grillparzer hatte ursprünglich beabsichtigt, den Marino Falieristoff in einem Drama zu verarbeiten[76]. Seine Pläne kamen aber nicht zur Ausführung. Sie sind zum

73) Sanuto „Muratori S. S. Rerum Italicarum" vol. XXII S. 628/639.
74) Byron bringt in dem Appendix zu seinem „Marino Faliero" eine englische Uebersetzung des Sanutoschen Textes, die Ludwig gelesen haben muß.
75) Vgl. O. L. W. VI S. 244.
76) Vgl. Grillp. Werke, hsg. v. Sauer, Stuttg. Bd. XII S. 85/90, XII S. 211 und XIX S. 203 u. 205. Die Ausgabe v. Sauer ist auch der weiteren Besprechung Grillparzers zugrundegelegt.

großen Teil in seinen „Treuen Diener“ aufgegangen. Grillparzer vereinigt in seinem Drama den Bancbanusstoff mit einigen Motiven des Marino Falieri- und des Bedemarstoffes, der ihm aus Otways Drama „Venice Preserved“ bekannt war[77]. In der Gestaltung der Marino Falieri-motive lehnt sich Grillparzer äußerst eng an Byron an, worauf Wyplel genau eingeht[78]. Wichtig ist für uns die Verwandtschaft zwischen Byrons Angiolina und Grillparzers Erny, zwischen ihren Kammerfrauen und den beiden vornehmen Verführern: Steno und Herzog Otto. Auf diese Parallelität der Gestalten greift Otto Ludwig zurück und gestaltet sein Fragment stellenweise nach Grillparzerschem Muster. Besonders auffällig ist Otto Ludwigs Anlehnung an den „Treuen Diener“ bei der Schilderung der Belästigung Angiolinas durch Steno:

Grillparzers Otto und Ludwigs Steno passen während eines Festes eine günstige Gelegenheit ab, um Erny bzw. Angolina zu „beleid'gen und erniedrigen“ (Tr. Diener S. 187). Sie versuchen beide, ihnen klarzumachen, daß ihre Liebe zu den Gatten nur eine Heuchelei sei, während ihre wahre Liebe nur dem jungen Liebhaber gelten könne (Tr. Diener S. 188 und Ludwigs Steno S. 327). Sie legen es ferner beide darauf an, den Frauen ein Zeichen ihrer Gunst zu entlocken, um sie vor der Oeffentlichkeit bloßzustellen. Erny und Angiolina aber bleiben standhaft und verachten die Wüstlinge.

Eine fast wörtliche Uebereinstimmung zeigt sich in folgenden Stellen:

Grillparzer:	Ludwig:
O Gott; er selbst! (Erny S. 185)	O Gott im Himmel! (Angiol. S. 323.)
(Beide beim ersten Anblick des Zudringlichen.)	
Und dennoch fort! (Erny zu Otto S. 186).	Fort! Was wollt ihr hier?
Der kleinste Ruf führt Zofen her und Diener. (S. 186.)	(Angiol. zu Steno S. 323.)
Die eine läßt sich trauen einem Greise mit grauem Bart und Haar, ein schlottrig Scheusal; voll Launen, abgeschmackt. (Otto S. 187.)	Angiol.: Geht, sonst ruf ich Hilfe. (S. 326.)
	Die thun Dir Schmach, die Dich aus meinem Arm hinreißen in des alten Mannes ekel Umfangen. (Steno S. 324.)
Wen je und dann sie schielt nach hübschen Jungen. (Otto S. 187.)	Hab ich geäugelt wie die Schande thut? (Angiol. S. 323.)
O Heuchelei, Du abscheuwürd'ges Laster: Und doch so schön wie all das Eure. (Otto S. 188.)	Sie wissen, daß Du ihn nicht lieben kannst; sie wissen wie die Liebe rächt den Zwang und keiner wird an Deine Unschuld glauben. (Steno S. 327.)
Zwei Zeilen, die ihr schreibt, mit Zeit und Ort genügen mir. (Otto S. 189.)	Gieb mir ein Wort, das Leben mir verheißt. (Steno S. 326.)
Wenn heim die Gäste kehren, nah . . . ich mich Euch . . . und lese, was Ihr schriebt; mein Heil, mein Glück! (Otto S. 189.)	O, ein schönes Schweigen, ein liebes Schweigen . . . selbst an keinem stammelnden Geständnis hätt' ich Euch fester als an diesem Schweigen! (Steno S. 329.)

77) Vgl. die Ausführung in der „Bibliographie“, S. 86 f. und S. 83 Anm. 157.
78) Wyplel, L., „Grillparzer u. Byron“, Euphorion IX, S. 677/698 u. X S. 159 ff.

Mit diesem Triumph schließen die Schmähungen Ottos und Stenos ab. Die weiteren Parallelen, die sich zwischen dem „Treuen Diener" und Ludwigs ‚Marino" ziehen ließen, ergeben sich aus der gemeinsamen Anlehnung Ludwigs und Grillparzers an Byron. Ich sehe hier von der Durchführung dieses Vergleiches ab, weil ich die Berührungspunkte der Ludwigschen Darstellung mit der Byronschen bereits festgelegt habe und Wyplel schon die entsprechenden Stellen von Grillparzer und Byron in seiner Arbeit zusammengestellt hat, auf die ich hier nur verweise[79].

Bei der vorgelegten Quellenkritik sind nur die von Erich Schmidt und von Léon Mis[80] veröffentlichten Falierifragmente Otto Ludwigs berücksichtigt[81]. Die gesamten Marino Falieriskizzen Otto Ludwigs umfassen nicht nur sieben Hefte, wie Erich Schmidt angibt, sondern nach den neueren Forschungen von Mis enthalten folgende Hefte im Weimarer Goethe- und Schiller-Archiv Aufzeichnungen über die Marino Falieri-Tragödie:

1. Ein allgemeines Heft mit Skizzen zu verschiedenen Tragödien (S. 5—9).

2. Ein Heft aus dem Vermächtnis von Ludwigs Tochter Cordelia.

3. Zwölf Hefte, die ausschließlich dem „Marino Falieri" gewidmet sind und als „Heft A, B . . . bis Heft L" bezeichnet werden[82].

In der Unmenge von Plänen befaßte sich Ludwig immer wieder mit den feinsten Nuancierungen der Charaktere, mit der Beziehung Stenos zu Angiolina, mit dem Zeitpunkt der Heirat des Dogen und mit der Frage der Schuld. Dagegen bleiben die Tatsachen der Staatsaktion: Die Schmähung des Dogen, die Verschwörung und der Tod Falieris, unverändert stehen.

Bei der zeitgeschichtlichen Einordnung des Ludwigschen Fragmentes, die der nächste Abschnitt behandeln soll, lege ich nur den Entwurf von 1857 zugrunde, der einzig und allein eine zusammenhängende Darstellung des Themas bietet.

---

79) Euphorion 9 S. 677/698 und 10 S. 159 ff.

80) L. Mis „Les Oeuvres Dramatiques d'Otto Ludwig". Lille 1925.

81) Die Durcharbeitung sämtlicher ungedruckter Skizzen zu diesem Stoff würde eine Dissertation für sich ergeben. Mir wäre zur Zeit auch ein monatelanger Aufenthalt in Weimar aus wirtschaftlichen und technischen Gründen unmöglich.

82) Vgl. L. Mis S. 60 Anm. 1.

3. Der Einfluß des poetischen Realismus.

Um 1857 hatte sich der Zeitgeist längst von den phantastischen Träumereien der Romantik losgelöst. Mit der wirtschaftlichen, politischen und sozialen Umschichtung in Deutschland ging Hand in Hand ein geschärfter Blick für die Wirklichkeit — wenn auch freilich in dieser Uebergangszeit erst für eine künstlerisch reproduzierte Wirklichkeit. Wir stehen in der Zeit des poetischen Realismus, für den Otto Ludwig folgende Normen aufgestellt hat:

„Die Charaktere = Menschentypen, Typen der Menschennatur. Die Szenen = Typen des Weltverkehrs oder eigentlich Menschenverkehrs. Alle Züge = typische"[83].

Unter diesem Gesichtswinkel muß der Falieristoff eine völlig neue Perspektive erhalten. Aus den Vertretern des romantischen „Phantasietypus[84])" müssen in erster Linie realistische „Menschentypen" werden. Der Schwerpunkt muß von der Darstellung abstrakter Ideale auf die klare und scharfe Zeichnung der Charaktere, typischer Charaktere, verlegt werden. Was für neue Schattierungen sich daraus ergeben, soll zunächst an dem Charakter der Hauptgestalt, an dem Dogen, klargelegt werden.

Der Ludwigsche Falieri ist nach des Dichters eigener Definition „ein rascher Soldat, als Feldherr ans Befehlen und Gehorsammden gewöhnt"[85]. Kaum hat er mit aller Schärfe und Umsicht einen Volksaufstand niedergedrückt, als er schon wieder gegen Mailand losschlagen möchte. Erfüllt von dem Stolz auf seine Kriegstüchtigkeit und von starkem Standesbewußtsein, nimmt er die Huldigung der abgeordneten Räte kühl und als eine Selbstverständlichkeit hin. Dagegen zeigt er sich den Frauen gegenüber unsicher und unbeholfen, aber ohne daß es ihm an Ritterlichkeit fehlt. Er hält bei Loredano mit knappen Worten um die Hand seiner Nichte an, während ihn ihrAnblick so verwirrt, daß er nur stammelnde Worte hervorbringt. Die Sittenstrenge, die er von sich selbst fordert, gibt ihm seine Sicherheit Steno gegenüber, auf den er nur mit Verachtung herabzusehen vermag. Aber alle diese Züge erschöpfen noch nicht die Tiefe seines Wesens, von dem Otto Ludwig selbst sagt: „Generalnenner seiner Natur ist seine

83) O. L. W. VI S. 412.
84) Vgl. die Ausführungen über E. T. A. Hoffmanns Novelle.
85) O. L. W. VI S. 238.

Jünglingshaftigkeit und so die elementarste Formel des tragischen Widerspruchs in ihm, daß seine Aufgabe ist, die Tugenden seines Alters zu zeigen und seine Natur eine Jünglingsnatur; seine Jünglingstugenden werden in seiner Lage zu ebensoviel Fehlern [86])." Dieser Charakterzug ist entscheidend, er gibt der Gestalt ihre individuelle Färbung und birgt seine ganze Tragik in sich. Er wird Urheber der Schuld und involviert dadurch im Ludwigschen Sinne das Schicksal: In seiner jünglingshaften Unvorsicht steigt Falieri auf den Dogenthron mit all zu großem Vertrauen zu seinen Gegnern und heiratet kurz darauf die 19jährige Angiolina, um die bereits der mächtige Steno angehalten hat. Es ist ferner unerfahren und undiplomatisch, daß Falier offen vor den Gesandten seinen Zorn darüber ausspricht, daß ihm der Oberbefehl über das Heer entzogen wurde. Das muß natürlich den Adel stutzig machen, der ohnehin schon fürchtet, daß sich der Doge zum Souverän von Venedig machen will. Seine unglückliche Liebe aber (der freilich etwas von ihrer Unnatürlichkeit genommen wird, dadurch daß der Doge bei Ludwig erst 50 Jahre alt ist) läßt ihn immer wieder neue Fehler begehen. Die Strenge, mit der er darauf sieht, daß auch jeder seiner Liebe Achtung entgegenbringt, kann ihn — besonders bei einem Steno — nur lächerlich oder verachtenswert machen. Es ist schließlich unklug und auch taktlos gehandelt, wenn der Doge den adeligen Steno vor allen seinen Gästen mit leidenschaftlichen, derben Worten aus dem Hause verweist. So begeht Falieri aus seiner unglücklichen Veranlagung heraus einen Fehler nach dem anderen er lädt Schuld nach Schuld auf sich, wodurch er schließlich seinen Gegnern in die Hände fallen muß. Er führt sein tragisches Schicksal selbst herbei. Dadurch „spielt das Stück hauptsächlich im Falieri . . ., die Nobili üben eigentlich nur Notwehr, Steno benutzt ihn als Werkzeug gegen ihn selbst, d. h. er gibt nur kleine Anlässe für die ausschreitende Leidenschaft Falieris [87])." Damit hat sich das dämonische Schicksal, das die Hoffmannschen Gestalten bestimmt, in das poetisch realistische, „typische Schicksal" gewandelt. Es heißt jetzt: „nicht das Schicksal fängt den Menschen, der Mensch jagt nach seinem Schicksal. Das

86) O. L. W. S. 240.
87) O. L. Heft L. S. 6, zit. bei Mis S. 72 Anm.

äußere Schicksal ist eben nur die äußere Erscheinung des inneren und entsteht aus diesem [88])."

Mit der Frage der Schuld Angiolinas hat sich Ludwig lange befaßt. In seiner steten Einsamkeit, in die er sich zurückgezogen hatte, eben damit er die Menschen lieben könne [89])," neigte er von vornherein dazu, seine Dogaressa in ähnlicher Weise wie Hoffmann zu idealisieren. So wird Angiolina zu dem reinen, edlen Frauentypus, der bereits in Shakespeares Cordelia, in Goethes Iphigenie und Grillparzers Erny seine Vorläufer hatte. Die geplante Verlobung Angiolinas mit Steno muß natürlich fallen. Die Dogaressa hat Steno nie „ein Recht gegeben", sich ihr als Liebender zu nahen, und erklärt ihm: „Fühlt ich je für euch, was ich nicht fühlte, es wandelte in Haß sich und Verachtung vor Scham und Unmut; wenn auch nur zum Schein, so kränkend ist es — euer Genoß zu sein" (Angiol. S. 328). Sie ist dagegen bereit, in ergebener „Kindestreu" den Gatten hinzunehmen, den der „Mutter Wahl" ihr bestimmt. Als die Wahl entschieden ist, bricht sie fast zusammen in kindlichem Schmerz über die bevorstehende Trennung von dem Elternhause und in banger Ungewißheit vor der Zukunft und vor dem „Fremden". Was sie an Falieri fesselt, ist nicht die Liebe des Weibes zum Manne, sondern Gehorsam, Treue und — die „Bewunderung seiner Thaten." In diesem letzten Beweggrund offenbart sich die ganze Naivität ihrer Einstellung. Falieri ist für sie einer der vielen Helden, von denen sie gehört, oder vielleicht auch gelesen hat, zu dem sie mit schwärmerischer Verehrung aufblicken kann. Aber gerade ihre naive Unschuld und Reinheit wird ihr bezeichnender Weise zum Verderben. Auch an ihr muß sich das „typische Schicksal" erfüllen. So gibt Ludwig, um den Anforderungen des poetischen Realismus gerecht zu werden, den Plan aus dem Heft I auf, wo es noch heißt (S. 33): „Es ließe sich noch simplifizieren, wenn die Schuld der Dogaressa wegfiele." In dem Fragment von 1857 begeht Angiolina den Fehler, daß sie Falieri, dem „einzigen, der ihr vertraute, den schändlichen Betrug Stenos" verschweigt. Als Steno sie belästigt, ängstigt sie der Gedanke, daß ihr „Herr sein schändlich Thun" hören könnte. Sie droht zwar mehrfach, um Hilfe zu rufen,

88) „Gedanken O. Ludwigs" von Cordelia Ludwig.
89) Vgl. Pädagogische Brosamen 1904 „Goldene Worte aus O. Ludwigs Werken". S. 369.

in der kindlichen Hoffnung, Steno dadurch schrecken zu können. Sie läßt aber davon ab, denn falls Steno sie „wirklich liebe, fühlt sie sich in seiner Schuld". Ihre völlige Unerfahrenheit und Weltfremdheit sprechen aus diesem Bekenntnis und kurz darauf aus ihrem Entschluß, noch nachträglich voller Reue Falieri ihre Schuld zu bekennen. Der Fehler war begangen, er war nicht mehr gut zu machen, sondern mußte notwendig die tragischen Folgen nach sich ziehen. Steno konnte nun das Verhalten Angiolinas zu ihrem Verderben auslegen, und die Dogaressa mußte dem Schicksal verfallen, daß sie sich selbst geschmiedet hatte!

So wie der Vorstellung des Schicksals jetzt alles Dämonische genommen ist, herrscht auch die Liebe nicht mehr über die Gestalten wie ein wilder Dämon, der sie aus der Welt der Wirklichkeit vollständig entrückt. Daß die schöne, in ihrer Naivität rührende Dogaressa den Dogen des sittenverderbten Venedig reizen und ihm noch ein „später, doch darum nicht frostiger Sonnenblick" werden konnte, erscheint durchaus begreiflich. Seine Liebe ist tief und echt, denn aus ihr erwächst ein grenzenloses Vertrauen zu Angiolina. Aber so besorgt und rücksichtsvoll er auch um sie ist, verliert er doch nicht das Interesse für die Außenwelt: Die Nachricht von dem entzogenen Oberbefehl ruft in ihm ein Gefühl der Verbitterung hervor. Der Ludwigsche Doge bleibt der sichere Feldherr auch nach der Heirat, während man bei dem Hoffmannschen Falieri daran zweifeln muß, wie und ob das „geckisch" gewordene Staatsoberhaupt denn noch einen Volksaufstand organisieren könne. Ludwig verfeinert das Liebesmotiv auch noch dadurch, daß er aus der Liebe nicht leidenschaftliche Eifersucht erwachsen läßt und zur Triebfeder des Handelns macht, was den alten Dogen nur zu leicht geckisch wirken läßt. Bei ihm wird — wie bei Byron — die gekränkte Ehre der Ausgangspunkt für Faliers Tun und Treiben. Durch die schmachvolle Kränkung Angiolinas ist auch seine Ehre getroffen, und er fühlt sich innerlich dazu getrieben, Angiolina zu rechtfertigen.

Das Motiv der Eifersucht wird in Ludwigs Fragment wohl auch dargestellt, aber nicht bei Falier, sondern bei dessen Antipoden Steno. Dieser war von vornherein „als junger Greis

90) O. L. W. VI S. 240.

im absoluten Gegensatz zu dem alten Jüngling"[90] geplant. Durch die meisterhafte Durchführung dieses scharfen Kontrastes bringt Ludwig in seine Falieridichtung dramatische Beweglichkeit hinein; Steno wird der Hebel, der den ganzen Apparat ins Rollen bringt. Bestimmend für sein Handeln wird seine innere Veranlagung: Er ist ein typisch leidenschaftlich triebhafter, egozentrischer Lebemann. Er und die übrigen Gegner Faliers haben „aus dem Mischkelch der Laster aller Welt mit vollen Zügen getrunken, bis sie satt und blasiert waren und nur die Selbstzucht übrig behielten"[91]. Bei Steno sind — wie bei allen Menschen seines Schlages — die Vitalempfindungen ganz besonders stark ausgeprägt. Er fragt wiederholt, „wo er gut speisen könne, wer die besten Austern und die schönsten Mädchen" habe. Wenn er auch im nächsten Augenblick erklärt: „Ich bin die Weiber satt, übersatt", so spricht daraus nur eine augenblickliche seelische Depression, die unmöglich von Dauer sein kann: Seine Triebe haben sich bereits zur Begierde ausgewachsen und müssen darum Herr sein über sein Denken und Wollen. Es ist psychologisch durchaus begreiflich, daß Steno, bereits kurze Zeit nach seiner Resignation, die Kammerfrau einen „Engel" nennen und sie anflehnen kann, ihm zu einer Unterredung mit der Dogaressa zu verhelfen. Dieser Schritt ist seiner Veranlagung adäquat; es sprechen aber noch weitere psychologische Momente dabei mit. Jedes gesteigerte Selbstbewußtsein erzeugt Gefühle der Kraft, des Stolzes und Vertrauens auf Erfolg. Erleidet aber ein selbstbewußter Mensch eine Niederlage, so muß ihm das Gefühl der eigenen Schwäche unerträglich werden. Steno muß demnach mit allen Kräften darnach trachten, Falieris Erfolg nichtig zu machen, der als „alter Geck und tappiger Soldat ihn auf seinem eigenen Felde ausgestochen hat!" Aus seinem verletzten Selbstgefühl erwächst eine leidenschaftliche Eifersucht, die in ihm das Gefühl der Rache wachruft. Nach raffinierter Ueberlegung kommt er zu dem Entschluß, mit seiner Rache da einzusetzen, wo sie Falieri am empfindlichsten treffen muß: an der Ehre Angiolinas. So ist die schändliche Belästigung der Dogaressa durch Steno hinlänglich motiviert. Durch die Provokation Stenos aber begehen Falieri und Angiolina die taktischen Fehler, bei denen die Gegenpartei einhaken kann. Hoffmanns Steno glaubt zwar auch, sich den

91) O. L. W. VI S. 240.

Weg zur Dogaressa durch den Liebeshandel mit ihrer Kammerfrau bahnen zu können. Er steht aber sonst weit hinter den Hauptgestalten zurück und wird nach seinem Liebesabenteuer nur kurz mit einigen Le Bretschen Worten abgefertigt.

Von der Kammerfrau erzählt Hoffmann nur, daß sie vor ihrem „fürstlichen Herrn ihre Schmach bekannte" (S. 150). Ludwig läßt dagegen auch dieser Gestalt eine exakte, typisch künstlerisch-realistische Darstellung zukommen: Durch ihre Vertrauensstellung, die sie bei Angiolina einnimmt, fühlt sie sich dazu berufen, in das Geschick ihrer Herrin einzugreifen. Mit ihrer Geschwätzigkeit versucht sie zunächst, die Dogaressa davon zu überzeugen, daß ihre Liebe im Grunde genommen nicht Falieri, sondern Steno gelte. Eine Ehe mit Falieri werde sie nur zu einer „verheirateten Nonne" machen, während der junge, sie leidenschaftlich liebende Steno eine Zurückweisung doch wahrlich nicht verdiene! Als alle ihre Vorstellungen fruchtlos bleiben, erklärt sie sich bereit, Steno zu einer persönlichen Unterredung mit Angiolina zu verhelfen. Dabei schildert Ludwig glänzend, unter welchem Aufwand von Koketterie sie sich Mühe gibt, Steno zu schmeicheln, natürlich nur — um ihm selbst zu gefallen! So erfahren und weltklug sie zu reden versteht, so unsicher wird sie im Augenblick der Gefahr. In ihrer Angst, ertappt zu werden, würden ihr „sechs Kerzen dem hl. Markus zu stiften nicht zu teuer sein", wenn nur schon alles vorüber wäre. Typisch ist, daß auch ihr aus dem eigenen Charakter, oder besser gesagt: der Charakterlosigkeit die Schuld und ihr Schicksal erwachsen. Da sie innerlich nicht gefestigt ist, greift sie lieber zur Lüge als zum Bekennen ihrer Mitschuld an Stenos Zudringlichkeit. Sie versucht, vorzutäuschen, daß Stenos Besuch ihr selbst gegolten habe, und — Falieri verweist die „verworfene Dienerin schmutziger Gelüste" aus dem Hause und aus Venedig.

Ein ganz neues Motiv bringt Ludwig in den Falieristoff durch die Parallelhandlung von Bertuccio und Lisena herein. Wie Shakespeare legt auch Ludwig besonderen Wert auf die Nebenhandlung, die die „Haupthandlungen und Hauptcharaktere motivieren und gruppieren"[92] sollen. Ludwig wollte durch die Bertuccio-Lisena-Szene eine feinere Nuancierung der Charaktere des Dogen und der Dogaressa er-

92) Otto Ludwig, Shakespearestudien, hsg. v. Heydrich, Lpz. 1872 S. 4.

möglichen und sich Gelegenheit schaffen, einen knappen Bericht über die Geschichte Falieris geben zu können. (Byron widmet der Vergangenheit des Dogen kurz vor seiner Hinrichtung einen langen Monolog.) Ludwig hatte sich die Charakteristik Bertuccios in seinen Plänen folgendermaßen zurechtgelegt: Er sollte „ein alter, rissiger, rauher, braver, plumper Seemann sein, kein Edelmann; ohne Stolz, aber voll plebejischem Trotz, zugleich voll rührend schlichter Pietät gegen Falieri, seinen alten lieben Feldherrn. Auch er ist, wie Falieri, in seiner jungen Gattin, Lisena, von Steno, der aber bei ihr erfolgreicher operirte, tödtlich beleidigt“[93]. Dieser Plan ist in der kurzen Szene bereits zum größten Teil zur Ausführung gekommen. Bertuccio ist als ausgesprochener Soldat ebenso wenig redegewandt wie sein alter General, von dessen Heldentaten er gern und voller Stolz berichtet. Auch er will den „dummen Streich“ begehen und mit seinen 50 Jahren ein blutjunges Mädchen heiraten. Sein Trost ist der, daß sein alter General ihm diesen Streich vorgemacht hat. Aehnlich wie der Doge fühlt er sich schließlich auch Steno überlegen, zwar nicht aus bewußter hoher sittlicher Einstellung heraus, sondern aus dem vollen Bewußtsein seiner physischen Kräfte, mit denen sich der verlebte „junge Greis“ nicht mehr messen kann.

Eine ähnliche Schattierung der Charaktere hat Ludwig mit Hilfe der Gestalt der L i s e n a durchführen wollen. Sie sollte „jung und unerfahren sein wie die Dogaressa. Aber sie hat nicht den Adel der Gefühle Angiolinas noch ihre moralischen Eigenschaften; im Gegenteil, sie ist eitel, sinnlich und leidenschaftlich“[94]. Lisena liebt Steno, weil er „hübsch“ ist und weil er ihr gesagt hat, daß er sie „wirklich liebt“; schließlich findet sie sich selbst schön und jung und will sich nicht dem „Alten opfern lassen“. Sie ist „mit jedem Blutstropfen, jeder Ader, jedem Gedanken und jedem Gefühl“ bei Steno, während sich ihre „ganze Seele aufbäumt im Haße wider die Dogaressa“. Aus jedem ihrer wenigen Worte spricht eine naive Unbefangenheit und jugendliche Leidenschaft, die noch keine Grenzen kennt und deren gefühlsbetonten Vorstellungsinhalte sich von einem Extremum in das entgegengesetzte zu wandeln vermögen: Lisena will das Glück vollauf genießen — oder

93) O. Ludwig, Skizzen S. 387.

94) L. Mis S. 71: „Elle est jeune et inexpérimentée, comme la dogaresse, mais elle n'a point la noblesse de sentiments d'Angiolina, ni ses qualités morales; au contraire elle est vaine, sensuelle et passionnée.

sich „umbringen" lassen, sie „muß zu Steno — oder ins Grab!" So hat Ludwig auch diese Nebenfigur mit einer knappen aber prägnanten Charakterzeichnung versehen. Aus den Plänen Ludwigs geht hervor, wie geschickt er diese Gestalt mit der Haupthandlung verknüpfen wollte, denn „grâce à Liséna, qui la révèle à Steno, la conjuration est découverte"[95]. Damit hätte Ludwig ein weiteres interessantes Motiv in den Falieristoff neu eingeführt: Ein einfaches Bürgerkind hätte in die Entwicklung der Handlung mit eingreifen dürfen!

Auf dieses Eingreifen Lisenas hätte Ludwig voraussichtlich umso größeren Wert gelegt, als er sich für die Form seiner Bearbeitung den Plan aufgestellt hatte: „Das Politische und eigentlich Historische auf die Seite, es ist ein Novellendrama, ein bürgerliches Schauspiel im Dogenpalast in Venedig. Das Politische und Historische nur der Rahmen, gibt der Handlung nur ein Relief"[96]. Für den Aufbau des Dramas hatte Ludwig in Anlehnung an Shakespeare eine Reihe von Regeln aufgestellt, in die er aber — teils unbewußt — seine eigene künstlerische Einstellung hineintrug. Alle Gestalten sollen durch die „Gesprächsmimen" (d. h. typisch) und durch die „Auslebeszenen" (d. h. individuell, durch den Affekt) klar dargestellt werden. Wie dieser Grundsatz bei unseren Hauptgestalten durchgeführt ist, haben wir schon gesehen: Das Typische Falieris ist sein Feldherrenwesen; im Affekt wird er der jünglingshafte Greis. Angiolina ist im Grunde die edle Frauennatur, die in den Auslebeszenen zum „störrigen Kinde" wird. Der sinnlich genießende Steno verrät im Affekt, daß seine ausschweifige Lebensweise ihn blasiert und zum „alten Jüngling" gemacht hat. Aus Lisenas naiver Leidenschaftlichkeit spricht gelegentlich ihre niedrige ethische Gesinnung, ähnlich wie auch Bertuccio bisweilen Gedanken kommen, die sich „für einen Beamten der erlauchten Republik keineswegs ziemen". Die helle Beleuchtung der Gestalten ist für Ludwig von großer Wichtigkeit und so wird sein „Marino Falieri" ein ausgesprochenes Charakterdrama. Die Handlung ergibt sich notwendig aus dem jeweiligen Charakter; sie „ist jedoch nicht die Hauptsache im Drama, sondern das dramatische Gespräch"[97]. „Die Handlung muß mit

95) L. Mis S. 71.
96) O. L. W. IV S. 37.
97) O. L. W. V S. 145, vergl. zu O. L.'s Dramentechnik, ferner: O. L. W. V 68, 106, 112, 132, 142, 163, 171, 184 f., 238 und 477.

Charakteren und Motiven vollständig und klar in diesen Gesprächen entfaltet sein". Aus dieser hohen Wertung des dramatischen Gesprächs entspringt Ludwigs Sorgfalt für die Sprache. Auch die Sprache muß typisch und zugleich individuell sein: Falieri muß anders sprechen als Bertuccio, Angiolina anders als ihre Kammerfrau; aber auch der Feldherr Falieri spricht anders als der „alte Jüngling", wie überhaupt bei jeder Gestalt die „Sprache der Leidenschaft" (d. h. der typischen Veranlagung) mit der Sprache des Affekts wechselt. Steno, Bertuccio und Lisena sprechen vorwiegend in Prosa, während Angiolina und Falieri sich meistens des Verses bedienen. Damit kommt die poetisch-realistische Kunstanschauung Ludwigs auch in seinem Stil zum Ausdruck, der natürlich und doch künstlerisch wirkt.

Zu dem Neuartigen, das in Ludwigs „Marino Falieri" liegt, gehört ferner, daß der Dichter bereits über die Fragen der Handlung, der Schuld, der Ehre und Sinnlichkeit reflektiert, wenn er sie auch noch nicht in ihrer ganzen Tragweite klarzulegen vermag. Die Handlung steht noch als etwas Sekundäres hinter dem „dramatischen Gespräch" zurück. Die Auffassung des Schuld- und Schicksalsbegriffes trägt schon den Keim des heroischen Menschen in sich, der sich zum dramatischen Helden auswachsen könnte; aber die Begriffe werden noch nicht zu Problemen, aus der seelischen Struktur der Gestalten entstehen noch keine inneren Konflikte, mit denen sie sich auseinanderzusetzen haben. Hier öffnet sich ein völlig neuer Weg, besonders für die Darstellung der Dogaressa. Sobald sie selbständig und bewußt Stellung nimmt zu ihrer Heirat mit dem alten Dogen, kann sie zur aktiven, tragischen Heldin werden. In ähnlicher Weise lassen sich auch die Rollen Falieris und Stenos noch ausbauen. Der Stoff ermöglicht die verschiedensten Variationen, von der romantisch-traumhaften Erzählung bis zu dem modernen Ehebruchsdrama, wovon aber leider die folgenden Dichter sehr wenig Gebrauch gemacht haben. Nach E. T. A. Hoffmann und Otto Ludwig hat sich kein genialer Dichter mehr an den Falieristoff herangemacht. Nur aus ihren Werken spricht das künstlerische Erlebnis, das wir bei den nun folgenden Epigonen überall missen werden.

f) Die Bearbeitung in der epigonalen Spätromantik: Kuglers „Doge und Dogaressa".

Die realistische Welle, die vom Jungen Deutschland und von Otto Ludwig ausgegangen war, wird noch einmal unterbrochen durch eine rückläufige epigonale Strömung, die eine Verbindung von Klassik und Romantik erstrebt. Es ist eine Uebergangszeit, in der man den Bau und die Form eines Werkes genau abzirkelt und sich Schiller und Shakespeare zum Vorbild nimmt.

Einer der vielen Epigonen, die in diesen Bahnen gehen, ist der Kunsthistoriker und Architekt Franz Kugler, das kritische „Haupt" der Dichtervereinigung des „Tunnels unter der Spree". Kugler bevorzugt in seinem Drama „Doge und Dogaressa" (1851)[91] noch die romantischen Motive des Falieristoffes, fügt neue romantische Wendungen hinzu, und doch ist es offensichtlich, daß er bereits durch die Schule Otto Ludwigs gegangen ist und schon unter dem Einfluß des einsetzenden Historismus steht. Der Titel des Dramas verweist zunächst auf E. T. A. Hoffmann. Die Anlehnung Kuglers an die Novelle des Romantikers ist jedoch nicht von schwerwiegender Bedeutung, sie erstreckt sich mehr auf Aeußerlichkeiten. Kugler läßt zwar einen Gondolier Tonio (nach Hoffmann: Antonio) auftreten, er weist ihm aber nur eine unbedeutende Botenrolle zu. Aehnlich wie Hoffmanns Margareta empfindet auch Menodora, die Vertraute der Kuglerschen Dogaressa Glyceria, ein inneres Grauen vor der Feindseligkeit der Elemente, das sie in die Worte faßt: „Sie hat ein schlimmes Gemüth (die Adria); Gott bewahre uns vor ihrem Zorn". Schließlich setzt Kugler nach dem Hoffmannschen Vorbild die symbolische Vermählung des Dogen mit dem Meer in Szene. Die Zeremonie der Ringübergabe des Patriarchen an den Dogen wird auf der Bühne vollzogen. Dabei singen Geistliche einen lateinischen Hymnus, während der Patriarch die Geschichte der Dogenvermählung mit dem Meere erzählt. Durch diese prunkvolle Szene verrät Kugler das typisch epigonale Streben nach effektvoller Wirkung. Weit wichtiger als der Einfluß Hoffmanns auf Kugler ist der Einfluß des französischen Romantikers Delavigne. In dessen „Marino Faliero" (1829) ist das Haupterlebnis der führenden Figuren des Dramas die

98) Kugler „Doge und Dogaressa", Stuttgart 1851.

Liebe, die — Schicksal wird. Delavignes Dogaressa Eléna liebt den Neffen des Dogen, Fernando. Diese Liebe ist ihre Schuld („sa faute"), deren sie sich bewußt ist, wodurch das Werk der französischen Ehebruchsdramatik angehört. Die Schuld Elénas zieht ihre tragischen Folgen nach sich. Aus Liebe zu ihr fordert Fernando Steno zum Zweikampf, der die Liebe des Dogen in dem Pasquill verächtlich gemacht hat. In diesem Zweikampf fällt Fernando[99]. Ganz ähnlich motiviert Kugler das Liebeserlebnis der Dogaressa in seinem Drama. Glyceria liebt den jungen Bildhauer Calendario[100], den Falieri im Zweikampf ersticht. Die Liebe ist Urheberin einer Schuld, jede Schuld fordert Sühne, und dadurch ist jetzt das Schicksal jedes Handelnden gegeben. Die ethische Färbung des Schicksalsbegriffes, die aus der Frage nach der Schuld erwächst, ist charakteristisch für die fünfziger Jahre. Bei Kugler heißt es, (S. 181 als Falieri Calendaro tötet): „Hat sie gefrevelt, mißachtend ihre Ehre, an der meinen [Faliers], als Richter kam, als Rächer ich zur Stelle. Mein Werk ist fertig, meine Ehr' ist rein. Traf sie gleich gift'ger Viper, das Bewußtsein der eigenen Schuld, es ist die meine nicht. Dem Schritt der Freveltat folgt das Gericht". Um bestimmte Stimmungen zu erhöhen, bedient sich Kugler der höchsten Kunst der Romantiker, der Musik: Während der Zeremonie der Vermählung des Dogen mit dem Meer singen Geistliche einen lateinischen Hymnus. Glyceria hört nachts das Lied eines Gondoliers, es ist ein Lied der romantischen Sehnsucht: „. . . Mein Herz ist in ein Eisenband geschlagen, / Und in den Fesseln ganz muß ich verschmachten . . . Vergessen in des Kerkers tiefem Grauen, / Soll ich mein Heimatland, ach, nimmer schauen!" (78 f) Romantisch ist schließlich auch das nächtliche Zusammentreffen Glycerias, Calendaros und Stenos auf San Secondo. Steno ist als Gondolier verkleidet und Glyceria will als Fischerknabe mit ihrem Geliebten Calendaro fliehen. Ehe sie aber fortkommen, hat Steno den Plan dem Dogen verraten. Falieri läßt sofort, ohne

99) Die Hauptszenen der historischen Staatsaktion gehen in dem Drama Delavignes dem Byronschen parallel. Die Verschwörungsszene spielt in beiden Werken im dritten Aufzug, die einzelnen Szenen stimmen dem Inhalt nach alle überein. Delavigne sagt in einem Vorwort zu seinem Drama: „On a dit, que mon ouvrage était une traduction de la tragédie de Lord Byron. Ce reproche est injuste". Dieser Vorwurf ist auch insofern tatsächlich ungerecht, als Delavigue durch die neuartige Motivierung des Liebesmotives und die damit verbundene Neugestaltung der Charaktere seiner Dichtung eine entschieden individuelle Färbung gibt.

100) Der Name ist Le Bret entnommen.

jeden inneren Konflikt die ganze Verschwörung im Stich, die gerade ihren Höhepunkt erreicht hat. Hierin zeigt sich die erstaunliche Flachheit psychologischer Darstellungskunst, die zur Zeit Kuglers keine Seltenheit war. — Am Schluß des Dramas taucht noch einmal ein interessantes romantisches Motiv auf, das in der Folgezeit wiederholt behandelt wird, das Motiv der Toteninsel (S .185). Ein Boot mit schwarz verhängter Wölbung erscheint am Ufer. Am Steuer brennt eine düstere Fackel. Auf dem Boot befinden sich Mönche, die ein leises De profundis singen". Falieri fragt: „Kennst Du das Boot, Bertuccio? Wer's besteigt, schied von den Lebenden". Die alte italienische Sage von dem Toten, der sich selbst in den Sarg legt, taucht hier auf. Sie wird etwas später — zwischen 1874 und 1885 — in Florenz von Böcklin bearbeitet, der durch seine Beseelung der Natur wiederum ein Vorläufer der Neuromantik wird: Die romantische Welle ist nie versiegt, wenn sie auch zeitweise an Kraft verliert.

Bei der Gestaltung der Charaktere greift Kugler (außer auf Delavigne) auf Otto Ludwig und auf Shakespeare zurück. Seine Helden sind (Falieri ausgenommen) klar und mit einiger Frische gezeichnet. Glyceria ist kein romantischer Fantasiemensch mehr, sondern schon ein Geschöpf des Realismus. Im Augenblick, als ihr Geliebter vor ihr stirbt, macht sie Falieri die bittersten Vorwürfe und schrickt auch vor dem Selbstmord nicht zurück (S. 183 zu Fal.): „Du wolltest Alles haben, geiz'ger Mann, Venedig und auch mich . . . Um meine Liebe, eh' sie war erwacht, betrogst Du mich: — mir blieb nur eine Heimat, bei ihm [Calendaro] — und dieser Stahl weist mir den Weg" (sie ersticht sich). Mit dem Motiv des Selbstmordes geht Kugler über Delavigne hinaus, in dessen Drama die Dogaressa am Schluß nur ohnmächtig zusammensinkt. Der Selbstmord Glycerias ist eine bedingte und notwendige Folge der Voraussetzungen, die Kugler gibt. Leider klingen aber die letzten Worte der Dogaressa so pathetisch, daß Kuglers Effekthascherei unverkennbar ist.

Der Name und einige Züge der Dogaressa Glyceria sind offensichtlich aus Wielands „Menander und Glycerion" entlehnt. Wielands Glycerion und Kuglers Glyceria sind frische Naturkinder, die in kleinen Verhältnissen aufwachsen, die an ihren Gärten und Blumen hängen, und denen der Aufenthalt in einer Stadt ein Erlebnis ist. Aus dem Wie-

landschen Vorbericht[101] S. III geht hervor, daß der Name Glycera „mehr als einer berühmten Schönen" zugeteilt wurde. Bei der Kuglerschen Glyceria wird wiederholt ihre auffallende Schönheit hervorgehoben. — Als die Dogaressa Glyceria nach Venedig kommt, ist sie verwundert über die Größe der Stadt. Wielands Glycerion[101] schreibt (S. 8 f.): „Was ich für ein Kind war, als ich mir einbildete, Sicyn sey eine schöne Stadt! Jetzt da ich Athen gesehen habe, dünkt mich jenes ein Dorf". Beiden gemeinsam ist ferner die große Vorliebe für Gärten und Blumen: Die junge Dogaressa trägt auf Schloß Valdimarino frische Blumen im Haar und fragt bei ihrer Ankunft in Venedig sofort (S. 67): „Doch ohne Gärten, wie lebt ihr nur?" Bei Wieland heißt es (S. 9): „. . . woran das Beste ein Stück Gartenland ist, wo wir mancherlei Blumen . . . zum Behuf meiner Blumenkränze ziehen werden". Schließlich war auch der Vater der Dogaressa ein „griech'scher Kaufmann" (S. 91). Alle diese Parallelen sprechen für eine Anlehnung Kuglers an Wieland.

Den Bericht über die Huldigung des jungen Pisani (S. 53) und über die Niederlage des Nicolo (S. 31 f.) hat Kugler Le Bret entnommen, während er Bertuccio, den alten, treuen Kriegsgefährten des Dogen, dem Soldaten Bertuccio in Otto Ludwigs Fragment nachgebildet hat.

Interessant ist die humoristische Nebengestalt Beppo, der ergebene Diener des Dogen. Er ist mit seinen Wortspielen, Witzeleien und Spitzfindigkeiten nach Shakespeareschen Gestalten konstruiert. Besonders charakteristisch dafür ist die Stelle, an der Beppo eine Schnur mit mehreren Knoten aus der Tasche zieht und erklärt:

„Ich habe mir die Schnur zugerichtet, damit alles am Schnürchen gehen kann. Hier der Doppelknoten zu Anfang bedeutet die Doppeltür zu den Gemächern des gnädigen Herrn, die geöffnet wird, wenn die Gäste da sind. Das folgende Knötchen sind die Erfrischungen in den kleinen Gläsern, die zuerst herumgereicht werden. Dann die dicke Schleife, das ist der Herr Patriarch . . . Dann wieder Erfrischungen. Dann ein Knoten, durch den ein Nagel gesteckt ist, — — Kreuz Element — warum steckt der Nagel im Knoten? Ich glaub, ich habe gar mein eigenes Gedächtniß damit vernagelt . . . (Musikanten kommen) Ho, müßt ihr so spät kommen, ihr Tagediebe? Weil ihr noch nicht da wart, hatt' ich es fast vergessen, daß der Nagel den Hammer bedeutet, und daß der Hammer ein Stimmhammer ist und die Musik bedeutet" (S. 57 f.).

101) Wielands Werke, Ausg. Göschen Lpz. 1856 Bd. XXI. (Verfaßt ist das Werk im Jahre 1803.)

Die Gespräche werden in Kuglers Drama nach Shakespeareschem Muster teils in Versen und teils in Prosa geführt. Stellenweise erinnert der Stil auch stark an Schiller, z. B. auf Seite 52, wo es heißt: „Unwandelbar ist das Gesetz . . . wie aber wirds . . . wenn dennoch das Gesetz wird wandelbar und eines schönen Tags in Stücke geht?" — Die Versform ist die des Schillerschen fünffüssigen Jambus.

Während die Motive in Kuglers „Doge und Dogaressa" zum großen Teil der Romantik nachgebildet sind, richtet sich der Dichter in dem Aufbau und der Sprache seines Werkes weitgehend nach den Darstellungen der Klassik. Das Drama weist geschickte Kompositionen und eine klare Durchführung der Handlung auf. Da der Besonnenheit Kuglers aber die künstlerische Begeisterung fehlt, wirkt seine Tragödie außerordentlich nüchtern.

g) Die Falieridichtungen der „Jambenepigonen".

1. Das Zeitalter des Historismus und die gemeinsamen Merkmale der Jambendichtungen.

In den siebziger Jahren setzt eine Hochflut von deutschen Marino Falieridichtungen ein. Die Frage, woran das liegen könne, ist nicht schwer zu beantworten. Die historischen Momente des Falieristoffes konnten der Epoche des deutschen Historismus nicht entgehen. Die Geschichtswissenschaft jener Zeit macht auf dem Gebiete der Sonder- und Einzelforschung gewaltige Fortschritte (Ranke, Treitschke, Giesebrecht). Geschichtsgelehrte sind oft auch Verfasser geschichtlicher Dichtungen. Freytag läßt seinen „Ahnen" die „Bilder aus der deutschen Vergangenheit" vorausgehen; Felix Dahn wird der Geschichtsschreiber der „Könige der Germanen". Der Kulturgeschichtsprofessor Riehl begründet die „kulturgeschichtliche Novelle" und Ebers, Professor der ägyptischen Altertumskunde, verwertet seine Kenntnisse in ägyptischen Romanen[102]. Die Literaturforschung der Zeit richtet unter dem Einfluß Scherers, der seit 1872 in Straßburg wirkte, ihr Hauptaugenmerk auf die objektiv-historische Erklärung der geistigen Erscheinungen. In gleichem Sinne lehrten Rudolf Haym in Halle, Rudolf Hildebrand in Leipzig und Michael Bernays in München. Die geschichtliche Dichtung be-

102) Vgl. Wiegand a. a. O. Nr. 730.

dient sich aller Gattungen: des Romans ,der Novelle, des Versepos (Lingg, „Die Völkerwanderung"), der Ballade und vor allem des Dramas. Dahn, Bodenstedt, Geibel, Redwitz, Heyse, Greif, Schack, Grosse, Kruse, Wilbrandt, Freytag, Hamerling und die Oberlehrer Lindner, Franz und Karl Nissel wetteifern in der Bearbeitung historischer Stoffe. Die Hauptmotive in ihren Werken sind (ähnlich wie bei den Dichtern der Ritterdramen und -romane am Anfang des Jahrhunderts) wieder: „Kämpfe, Schlachten, Gefangennahme, Kerker, Empörung; Ränke, Hofgunst, Verrat und Untreue, Verschwörungen, Verbrechen, Rache und Mord[103]. Als Schauplatz der Handlungen werden prachtvolle Renaissanceräume und prunkvolle Paläste bevorzugt, um den Ansprüchen großbürgerlichen Stolzes zu entsprechen. Die politischen Motive des Falieristoffes und das Milieu des glanzvollen Venedig mit seinem Dogenpalast und den Renaissancepalästen der Nobili mußten also den Dichtern des Historismus willkommen sein!

In der Lyrik dieser Zeit werden historische Rollenlieder und geschichtlich und kulturgeschichtlich verkleidete Vagantenlieder beliebt. Die heut verachtete „Butzenscheibenlyrik" ist typisch für die Zeit des Historismus, der in vieler Hinsicht einen „Renaissancismus" bedeutet. Burckhardt gibt seine berühmte „Kultur der Renaissance in Italien" heraus. Semper erneuert die Renaissance auf römischer Grundlage in der Baukunst. Eine Schwärmerei für „Renaissancezimmer" mit Butzenscheiben wird Mode. Die Malerei der Zeit ist dekorative Historienmalerei. Piloty malt „Seni vor der Leiche Wallensteins", „Nero nach dem Brande Roms" u. a. m. Die Farbenpracht seiner Bilder wird fast noch überboten von Makart („Katharina Cornaro", „Einzug Karls des Fünften")[104]. Der Farbenfreude und dem Schönheitskult fügt sich eine Schwärmerei für den Süden ein. Die italienischen Gestalten Feuerbachs, Achenbachs und Schirmers, Böcklins südliche Landschaftsbilder und viele Dichtungen legen Zeugnis ab von der „Italomanie" jener Jahre[105]. Heyses „Lied vom Sorrent", seine Novelle" „L'Arrabiata", Hamerlings „Ahasver in Rom", C. F. Meyer u. a. m.[105] bekunden ihre Liebe zum Süden und schildern südliche Volks-

103) Vgl. die Ausführung auf S. 11 und Brahm, Otto, a. a. O.
104) Vgl. Frdr. Kummer „Deutsche Literaturgeschichte des 19. u. 20. Jhdts." Dresden 1922 II S. 111 f.
105) Wiegand a. a. O. Nr. 727.

sitten und Landschaften. Um der nüchternen Wirklichkeit entfliehen zu können, sehnt man sich nach fernen Ländern und nach vergangenen Zeiten. Es ist die Epoche, in der man die „Kunst nur als Sonntagsvergnügen, als Ablenkung, als Erholung vom Wirklichen" ansieht und etwas nur schön findet, „weil es nicht wahr, weil es nicht wirklich, weil es lange vergangen war".[106] Ibsen gewinnt deshalb erst 1879 Eingang zu den deutschen Bühnen und Nietzsche wird erst 1889 in größeren Kreisen mit Verständnis aufgenommen.

Man kämpft kraftlos und ohne alles wahre Zeitverständnis gegen den immer radikaler werdenden Realismus, indem man sich ängstlich an die alten Vorbilder klammert. Für uns ist zunächst die häufige Anlehnung der Epigonen an B y r o n von Wichtigkeit. Der Byron-Heinesche Ton des Weltschmerzes macht sich in Deutschland jahrzehntelang geltend. Byrons „Marino Faliero" wird immer wieder übersetzt, in den achtziger Jahren allein viermal[107]. Die Motive, die dem Familienleben entnommen sind, gestalten die Dramatiker des Historismus gern nach den Vorbildern des französischen Ehebruchsdramas und der I n t r i g u e n s t ü c k e, die damals auf der deutschen Bühne zur Aufführung gelangen. Delavigne hat (wie schon erwähnt)[108] bereits 1829 aus dem Falieristoff eine Ehebruchstragödie gemacht, was ja bei dem Stoff nicht sehr fern liegt. Die „historistischen" Falieridichter lehnen sich mehrfach an Delavigne an. Leider hat aber keiner dieser vielen Epigonen die Fähigkeit, die Gestalt der Dogaressa lebensvoll darzustellen und sie zur aktiven, tragischenHeldin zu erheben, deren Schritt zum Ehebruch psychologisch glaubhaft und begründet wäre. Die Vorliebe der Zeit für Ehebruchs- und Intriguenstücke wird von den epigonalen Jambendichtern in denkbar unkünstlerischer Weise ausgenutzt. Für sie alle ist die primäre Frage diejenige nach dem Erfolg, der am ehesten durch weitgehende Konzessionen an den Zeitgeschmack gesichert ist. So werden in der Zeit des Historismus und Renaissancismus, der Italomanie und Byronmode Empfindsamkeit, Intriguen und

106) Arnold a. a. O. S. 653.
107) Hierher gehören folgende Werke:
a) von Adolf Böttger, Lpz. 1863, der eine sehr wortgetreue Uebersetzung gibt.
b) Fitgers „Bearbeitung des Byronschen Marino Faliero" 1886. Fitger bringt nichts Eigenartiges oder Neues, deshalb wird sein Drama im Rahmen vorliegender Arbeit keiner näheren Besprechung unterzogen.
c) Gildemeister, Berl. 1887/88.
d) Preyer, Thierry „Marino Faliero" Frkf. 1883 (frei nach Byron).
108) Vgl. die Ausführung auf S. 52.

Ehebruchsmotiv eauf den an der Wende vom Mittelalter zur Renaissance stehenden Stoff des venezianischen Dogen Falieri übertragen.

Weitere wichtige Anhaltspunkte für die Epigonen dieser Zeit sind Shakespeare und Schiller. Die Shakespeareliteratur wird damals gefördert durch die neugegründete Shakespeare-Gesellschaft, die das „Jahrbuch" herausgibt (1864 ff.), durch H. v. Friesens „Shakespeare-Studien" und Elzes „Shakespeare". Bekannt werden auch E. Werders „Vorlesungen über Shakespeares Hamlet"[109] Von Schiller übernehmen Efendi, Lindner, Kruse, Greif, Walloth und Freudenberg außer einzelnen Motiven durchweg den fünffüßigen Jambus. Schiller war besonders seit der Erinnerungsfeier seines 100. Geburtstages 1859 durch die zahlreichen Schillerfeste, Schillerpreise und die Schillerstiftung populär geworden. Die Schillerausgaben nehmen überhand und die Schillerphilologie macht bedeutende Fortschritte. Zwischen 1868 und 1874 werden siebzehn Gesamtausgaben und 96 Einzeldrucke gezählt[110]. Seit 1867 setzt die Massenverbreitung der billigen Reclamausgaben ein. Die illustrierte Ausgabe des Hallbergerschen Verlages ist 1882 in 52 000 Exemplaren verbreitet. 1876 wird Goedekes kritische Ausgabe fertiggestellt. Neben Goedeke fördern Ellissen, Köhler, Müldener, Oesterley, Sauppe und Vollmer die Schillerphilologie. Maltzahn und Michelsen machen sich um die Veröffentlichung Schillerscher Briefe verdient. 1876 gibt Fieglitz seine „Studien zu Schillers Dramen" heraus und 1880 erscheinen Gustav Hauffs „Schillerstudien". Im deutschen Schulunterricht werden Schillers Dramen interpretiert. Die deutsche Dichtung hat eine große Reihe von Dramen zu verzeichnen. die in Motiven, Form und Stil Schiller nachahmen. Das klassische Pathos wird aber bei den Schillerepigonen eine starre, äußerliche und leblose Formsache. Ihr Stil zeigt auch sonst, außer diesem Jambengeklapper, Epigonencharakter: Ihre Sprache zeigt weder Eigenart noch Leidenschaft, sie ist vielmehr banal und oft feuilletonistisch.

Die Schicksalsdarstellung in allen Bearbeitungen des Marino Falieri-Stoffes der siebziger und achtziger Jahre

109) Vgl. in Meyers Jahrbuch 1879/80: Ad. Stern „Deutsche Literatur" S. 374.
110) Vgl. hierzu und zu folgendem: Alb. Ludwig „Schiller und die deutsche Nachwelt" Berl. 1909, S. 496 f., 500, 523 und 525 f.

beruht auf der ethischen Grundhaltung jener Generation. Diese sieht ein, daß jeder Schuld eine Sühne folgen müsse, weshalb jeder schwere Schicksalsschlag als gerechte Strafe für ein Vergehen dargestellt wird. Die Helden aller Jambendramen nehmen deshalb ihr Schicksal resigniert hin, was noch im einzelnen zu erweisen sein wird.

Politisch sind die Schiller-Epigonen durchweg für das monarchische Prinzip von 1871. Sie entsprechen mit ihren Einstellungen in allem den Gedanken und Gefühlen des Durchschnittsmenschen ihrer Zeit, wodurch es ihnen möglich wurde, lange die deutsche Bühne zu beherrschen.

2.) Die einzelnen Epigonen.

Im Jahre 1871 erschien das erste „Jambendrama" des Marino Falieri-Stoffes von Murad Efendi (Franz v. Werner). Dieser Dichter entstammte einem österreichischen Adelsgeschlecht. Er hatte als Offizier den Türkenkrieg mitgemacht, war dann zehn Jahre lang als Konsul in Temesvar tätig und starb 1881 als türkischer Ministerpräsident im Haag. Sein dichterisches Hauptinteresse richtet sich immer wieder auf historische Stoffe: Von seinen Werken sind „Selim III.", „Marino Falieri", „Ines de Castro" und „Mirabeau" unter Efendis Zeitgenossen bekannt geworden und auch mehrfach auf die deutschen Bühnen gelangt. Efendis „Marino Falieri"[111] ist ein eklektisches Werk bedenklichster Art. Der Dichter beutet motivlich und stilistisch alle Falieri-Bearbeitungen seiner Vorgänger aus. Die Szene, in der Falieri die Verschworenen aufsucht, um ihr Führer zu werden, (S. 143 ff.), ist dem Aufbau und der Wortwahl nach Byrons Drama entnommen. Aus Delavignes Tragödie tauchen Fernando, der Neffe des Dogen, und das Motiv des Zweikampfes (der bei Efendi zwischen Steno und Falieri ausgetragen wird) wieder auf. Fernando, der leidenschaftliche Liebhaber und Geliebte der Dogaressa in Delavignes Drama verblaßt aber bei Efendi vollkommen. Seine Dogaressa Maria Annunziata steht zu Fernando in keinerlei Beziehungen und liebt auch Steno nicht. Sie ist wieder die unschuldige unerfahrene Frauengestalt wie bei E. T. A. Hoffmann. Die Ludwigschen Worte, „daß sechs Kerzen dem hl. Markus zu stiften, nicht zu teuer sein würden, wenn nur schon alles vorbei wäre", die für den Charakter der

111) Efendi, Dramatische Werke I Lpz. 1881.

Kammerfrau so bezeichnend waren[112], wirken bei Efendi banal und lächerlich. Er legt diese Worte der Gräfin Clara Morosini, einer Base des Dogen, in den Mund. Sie „will San Marco tausend Kerzen spenden, ein Stachelhemd zu ew'ger Buße tragen" (S. 121), wenn sie Falieri damit das Leben retten könnte. Der Name „Beppo" und das Motiv des Selbstmordes der Dogaressa gehen auf Kuglers Drama zurück, wenn auch die Voraussetzungen zu dem Selbstmord bei Efendis Maria andere sind als bei Kuglers Glyzeria. Maria nimmt nämlich Gift, weil sie Falieri (unwissentlich) verraten und seinen Feinden überliefert hat. Sie ist ein Opfer der List und der Intriguen Stenos. Dieser entlockt ihr durch geschicktes Fragen und das listige Versprechen, Falieri zu retten, das Geständnis, daß der Doge eine Verschwörung angezettelt hat. Als sie die Folgen dieses Geständnisses überblickt, bringen sie ihre Gewissensqualen zur Verzweiflung und treiben sie in den Tod.

An Schiller erinnert zunächst die Szene (S. 22 ff.), in der sich ein Weib an den Dogen herandrängt und ihn bittet, ihr den einzigen Enkel wiederzugeben, den man zum Dienst auf den Galeeren gezwungen hat. (Parallele zu der Szene mit dem flehenden Weib vor dem Landvogt im „Tell"). Vor allem aber ist die Gräfin Clara eine Parallele zu der Gräfin Terzky: Gräfin Clara, „welche früher vom Dogen verschmäht" wurde, „hegt für ihn Träume glühenden Ehrgeizes . . . und spinnt ein weitverbreitestes Gewebe politischer Intriguen aus"[113]. Sie ist es letzten Endes, die die Grundlagen für das Stenosche Pasquill schafft, wodurch die politischen Ereignisse ins Rollen kommen: Um die junge Dogaressa bei Falieri in Mißgunst zu bringen, schickt die Gräfin Maria zu Steno, unter der listigen Angabe, daß der Doge auf sie warte. Zu dieser Begegnung führt Gräfin Clara Falieri hinzu, und es kommt zur Verhaftung Stenos. Die Einführung der mannigfachen Intriguen, die von Steno und der Gräfin gesponnen werden, sind die kennzeichnende Neuerung, die Efendi mit dem Falieristoff vornimmt, womit er dem Geschmack des zeitgenössischen Publikums entspricht. Er macht diesem noch ein weiteres Zugeständnis durch effektvolle Bühnenbilder. Gleich zu Beginn des Dramas wartet das Volk auf den pomphaften

112) Vgl. die Ausführung auf S. 47.
113) „Unsere Zeit" 1877 I S. 904.

Einzug des neugewählten Dogen. — Als Falieri von dem Verrat Marias erfährt, will er sie niederstechen. Doch da ertönt, gerade während er zum Dolchstoß ausholt, die große Glocke, die das Signal der Verschworenen ist, und Falieri kommt nicht zur Ausführung seines Vorhabens. Unmittelbar darauf wird der Zweikampf zwischen dem Dogen und Steno auf der Bühne vorgeführt, wobei Steno stirbt. Im nächsten Augenblick erscheinen die Krieger, die Falieri verhaften sollen. Da versteht es der Doge, die Krieger für ihren alten Feldherrn Falieri so zu begeistern, daß sie ihn hochleben lassen und Falieri danach mit ihnen die Sbirren auf der Riesentreppe zu Boden wirft. Das Drama schließt damit, daß sich Maria, entkräftet von der Wirkung des Giftes, an Falieri anklammert und ehe sie stirbt noch ausrufen kann: „Sie dürfen uns nicht trennen" (S. 129).

Für den ethisch-konservativen Schuldbegriff (vgl. S. 58 f.) spricht die Stelle (S. 114 Falieri): „Ich wurde zum Verräter und durch Dich Verräter! Gott verzeih' Dir, Weib — Ich aber, ich zahle meine Schuld". Er geht gefaßt in den Tod und weist jeden Rettungsversuch zurück. Auch Maria erkennt die Sühne als notwendig an, deshalb nimmt sie Gift. Aber aus ihrer Auffassung von der Schuld spricht der Einfluß Hebbels. Wie Agnes Bernauer trägt auch sie nur die Schuld des Seins, die Schuld des Schönseins. Efendis Maria spricht die bittere Erkenntnis aus: „Ganz recht, ich muß ja schuldig sein, ich atme!" (S. 88). Jede Auszeichnung, die das Individuum über die Gesamtheit erhebt, sei sie aktiver oder passiver Art, bedeutet eine Schuld, eine Sünde. Soweit lehnt sich Efendi an Hebbel an. Mit seinem Sühnebegriff dagegen, kehrt er wieder um in die Epigonenwelt, denn bei Hebbel spielt der Sühnebegriff im alten Sinne keine Rolle. Infolge der ethischen Schuldauffassung wird das Schicksal resigniert hingenommen (S. 86 Maria): „Es ist umsonst, ich kann das Rad nicht hemmen".

Der absolutistische Staatsgedanke von 1871 spricht aus den Worten: „Einer nur kann Volk und Staat beglükken, . . . nur eine Faust, ein Wille und ein Haupt" (S. 43).

Als Probe für den Epigonenstil sei hier nur die Stelle angeführt: „Maria Königin! Traut holdes Lieb, mein Weib! Du Gnadenstrahl, der mein umstürmtes Leben hellt!

Hast Du Dich schon auf der Lagune eingewöhnt, Du Blume auf der grünen Au, Du weiße Lilie entwurzelt ihrem Grund?" Solche „blumige", pathetische Reden verknüpft Efendi ungeniert mit Worten Byrons, Otto Ludwigs und Schillers. Er ist ein durchaus unkünstlerischer Eklektiker.

Wenige Jahre nach Efendi griff Albert Lindner zur Bearbeitung des Marino Falieristoffes (1875). Lindner, der für seinen „Brutus und Collatinus" mit dem Berliner Schillerpreis gekrönt wurde, stand in der ersten Periode seines Schaffens unter dem Einfluß Grabbes. (Sein „Stauf und Welf" 1867 ist eine Umdichtung der Grabbeschen „Hohenstaufen"). In der nun folgenden Zeit nimmt Lindner um des Erwerbes willen, auf den er angewiesen ist, auf die „skandalsüchtige Tendenz seines Publikums"[114] Rücksicht und schreibt mehrere Bühnenstücke ohne tiefere Bedeutung. Erst die „Bluthochzeit" 1871 bringt für ihn einen neuen Wendepunkt: Von jetzt an steht er unter dem entscheidenden Einfluß von Shakespeare und Schiller, der auch bei seinem Falieridrama noch nachzuweisen sein wird. In den Hauptmotiven freilich basiert Albert Lindners „Marino Falieri"[115] auf Otto Ludwig und seinem poetischen Realismus. Ein Jahr vor der Veröffentlichung des Lindnerschen Dramas hatte Heydrich einen Teil der Marino Falieri-Fragmente Otto Ludwigs herausgegeben[116]. Die Vermutung liegt daher nahe, daß der literarisch interessierte Oberlehrer Lindner durch diese Heydrichsche Veröffentlichung zu seinem Falieridrama angeregt wurde. Lindner hat die ‚Skizzen und Fragmente"[116] auch gewiß gekannt und manches daraus verwertet. Er schreibt aber schon am 14. November 1873 an seinen Freund Kuczynski die Worte: „Vielleicht schenken Sie mir in acht Tagen geneigtes Ohr. Aber die Lokalansicht von Venedig können Sie mir immer gütigst parat halten . . ."[117]. Es handelt sich in diesem Briefe um die Ankündigung einer Vorlesung aus dem Falieri-Manuskript

114) Vgl. Koch, Dr. Frz. „Albert Lindner als Dramatiker", Forschungen z. neueren Literaturgeschichte, hsg. v. Dr. Frz. Muncker, XLVII, Weimar 1914, S. 66.

115) A. Lindner „Marino Falieri" Lpz. 1875, einige Tage später noch einmal gedruckt „als Manuskript v. der Theateragentur v. A. Entsch" in Berl. Die entsprechenden Seitenzahlen dieses Druckes werden in Klammern hinter denen der Leipziger Ausgabe angegeben.

116) Vgl. Otto Ludwig „Skizzen und Fragmente" hsg. v. Moritz Heydrich, Lpz. 1874 S. 383/448.

117) Musiker- und Dichterbriefe an Paul Kuczynski, hsg. v. Ad. v. Hanstein, Berl. 1900 S. 207 f.

Lindners[118]. Am 8. Dezember 1873 schreibt Lindner seinem Freunde: „In einigen Tagen ist der erste von vier Akten fertig"[117]. Die Buchausgabe des Dramas ist 1875 erschienen, aber nicht in endgiltiger Fassung. Lindner hat den vierten Akt später noch umgearbeitet[118].

Wie bei Ludwig steht auch bei Lindner die Zeichnung von typischen Charakteren im Vordergrund. Aus den jeweiligen Veranlagungen erwächst konsequent die Schuld, die wiederum das typische Schicksal bedingt, nach dem die verschiedenen Menschentypen selber jagen[119]. Die Charaktere bleiben aber bei Lindner abstrakte, konstruierte Träger einer Idee. Die Dogaressa ist eine zweite Lucretia, sie zeigt „römische Vaterlandsliebe, römisches Gefühl für Recht im Staate und römische Bewunderung für den Helden"[120]. So ist sie es, die alle Maßregeln gegen die Verschwörung trifft, die auch den Aufstand verhindert und schließlich sogar ihren eigenen Gatten gefangennehmen läßt, ja, ihn sogar dazu bewegt, sich selbst das Todesurteil zu sprechen. Sie wird fast zur bloßen Allegorie der Vaterlandsliebe und zu einer Personifikation des Patriotismus[121]. Die leidenschaftliche Lisena Ludwigs kehrt wieder in der Gestalt Marietta s, die wie Lisena den Plan der Verschworenen verrät, um Stenos Liebe wiederzugewinnen.

Den Sühnebegriff der Epigonenzeit führt Lindner in seinem Drama mehrfach durch: Angiolina geht ins Kloster, Falieri stellt sich selbst dem Tode, Steno wird von Marietta ermordet, als er sich von ihr durch Geld loskaufen will.

Wie in den meisten Dichtungen jener Zeit wird die Handlung selbst durch Intriguen bewerkstelligt. Marietta erlauscht zufälllig den Verschwörungsplan und verrät ihn der Dogaressa. Angiolina aber überlistet Falieri und überliefert ihn seinen Feinden. Falieri ist in den Augen Angiolinas, die nur Venezianerin und nicht Weib ist, ein Rebell, der sich gegen das Gesetz und das Vaterland

118) Vgl. Koch, a. a. O. S. 112.
119) Vgl. die Ausführung auf S. 42 ff.
120) Koch, a. a. O. S. 115. Vgl. dazu die Hauptstellen bei Lindner: S. 22 (20), 26 (23), 143 (119).
121) Vgl. den Vortrag v. Michel in den „Berichten des Freien Deutschen Hochstiftes zu Frankf. a. M." 1885/86 S. 338.

vergangen hat und deshalb des Todes schuldig ist. Ihr Ehrgeiz will es aber, daß auch der Doge zu dieser Erkenntnis kommt und sie öffentlich ausspricht. So zerschlägt Angiolina dieFesseln des verhafteten geistesschwach gewordenenDogen, der um sein Leben wimmert. Sie erinnert ihn an seine Heldentaten, gibt ihm den Degen in die Hand, läßt das Volk, das tobend seine Freilassung verlangt, zur Richtstätte stürmen und fordert ihn auf, mit dem Degen ein selbstherrliches Regiment zu erzwingen. Da ist der alte Held in ihm erwacht, und er will vor der Oeffentlichkeit gerichtet sein[122]. Dieses gefährliche Experiment Angiolinas ist die Folge ihrer übertrieben gezeichneten Ideenhaltung. Lindner läßt dem geistesschwachen Falieri eine realistische Darstellung zukommen und erreicht durch das raffinierte, unnatürlich wirkende Ausnutzen von Falieris Krankheitszustand durch die Dogaressa einen epigonalen Theatercoup. Koch führt „das psychiatrische Experiment Angiolinas mit dem geistesschwachen Dogen"[123] auf Kleists „Prinzen von Homburg" und das „Kätchen von Heilbronn" zurück. Hier möchte ich noch ergänzen, daß bei der Lindnerschen Schilderung des geistesschwachen Falieri wohl auch noch ein persönliches Moment hinzukommt. Lindner wird immer wieder von dem Problem des Wahnsinns gequält, das er mit besonderer Hingabe und Realistik schildert[124], bis er schließlich selbst diesem Leiden erliegen muß.

Neben dieser realistischen Zeichnung der geistigen Umnachtung zeigt es sich auch sonst noch, daß Lindner den Forderungen des Realismus entspricht. Im Anschluß an die französischen Ehebruchsdramen macht sich in Deutschland bald eine liberalere Auffassung der Ehe und Liebe geltend. Man lernt alles verstehen und verzeihen und spricht auch der Sinnenfreude ihre Berechtigung nicht ab. Die Freiheit der Handlung muß jedem Menschen gewährt werden. So wendet sich Lindners Marietta entschieden gegen jede Konvention (S. 15 [14]): „Du forderst zuviel Rechte daraus, daß die Väter unsere Verlobung wünschen." Lindner läßt ferner Angiolina von dem

122) Vgl. dazu Koch, a. a. O. S. 113 f.
123) Koch, a. a. O. S. 114.
124) Sein Brutus stellt sich wahnsinnig, Karl X. wird es wirklich durch sein schlechtes Gewissen und die Gewalt der Ereignisse, die er nicht meistern kann; der Geist seines Welfen und des Dogen wird zeitweise umnachtet.

Ekel der Prostitution sprechen (S. 51 [44]) und Marietta ruft bei der Ermordung Stenos aus (S. 119 [100]): „Gescheitert sei mein Herz, die Ehre nicht!“ Die gleiche Ansicht vertritt ihr Vater, der stolz vor der Leiche Stenos bekennt: „Mein Vaterherz / Hat seine Tochter wieder, und es giebt / Noch Frau'n Venedigs!“ Trotzdem sich Marietta also Steno ganz hingegeben hat, gilt ihre Ehre nicht als verloren.

Interessant ist Lindners hohe Achtung vor dem Gesetz: Der Rat der Zehn pocht stets auf das Gesetz, das „ewig steht, allsehend, ungesehn, / Auf seinem Geisterposten“. Und um das Gesetz zu schützen, opfert Angiolina ihren Gatten und ihren eigenen Lebenswillen. Die Lindnersche Gesetzesauffassung geht Hand in Hand mit der klassischen, die Schiller in seinem „Ideal und Leben“ ausspricht: „Des Gesetzes strenge Fessel bindet / Nur den Sklavensinn, der es verschmäht.“ Falieri wollte das Gesetz verschmähen, er mußte deshalb gefesselt und zu Fall gebracht werden. Diese klassische Auffassung vom Gesetz entspricht gleichzeitig auch dem Realismus: Diese Geistesrichtung ist politisch zu einem Kompromiß zwichen Konservatismus und radikalem Liberalismus bereit. Sie vertritt die Meinung der bürgerlichen Mitte und muß darum auch die Achtung vor dem Gesetz als wichtige Norm für die staatliche Ordnung anerkennen.

Lindner macht dem Realismus ferner Zugeständnisse durch die eingehend und häufig geschilderten Volksszenen, in denen die „Proletarier“ zu den politischen Tagesereignissen Stellung nehmen. Das Wort „Proletarier“ taucht erst seit den dreißiger Jahren in der deutschen Literatur mehrfach auf. Es wurde aus Frankreich übrenommen und von dem politischen Jungen Deutschland häufig gebraucht. Der Realismus, der der politischen Rechten wie der Linken Konzessionen macht, schildert den proletarischen Stand als eine Gegebenheit, die ihre Berechtigung hat. Er macht noch keine Propaganda für ihn, was erst dem Naturalismus und den neuesten Richtungen vorbehalten blieb.

Den Einfluß Shakespeares auf Lindner hat Koch festgestellt, indem er sagt: „Auf die Charaktere des alten Loredano und der Lisena, der Amme Angiolinas, ist Shakespeare von

wesentlichem Einfluß. Loredano, der geschwätzige Oheim Angiolinas, ist ein zweiter Polonius, die kupplerische Lisena die Amme aus „Romeo und Julia“[125].

Der Stil Lindners ist trotz der starren Jamben oft von realistischer Kraft, er wirkt aber auch oft durch seine absichtlich betonte Härte und Derbheit pointiert. Die fünffüßigen Jamben werden nach Shakespeareschem Muster und den Forderungen des poetischen Realismus von Prosa unterbrochen.

Unter den epigonalen Falieridramen der siebziger und achtziger Jahre nimmt Lindners Werk eine besondere Stellung ein durch seine eigenartige Auffassung der Dogaressa. Aber trotz einiger ansprechenden Züge gibt doch der epigonale Charakter des Werkes den Ausschlag. Wie wir gesehen haben, ist es ein eklektisches Flickwerk aus Ideen des poetischen Realismus und der Klassik, das sich der Gymnasiallehrer aus reichlicher Lektüre zusammengestellt hat[126]. Die Rezensionen über Lindners Drama fielen schon zur Zeit des Dichters nicht positiv aus[127]. Lindner selbst berichtet an Kuczynski von seinem „Falieri-Fiasko“.

Gymnasiallehrer war auch der Bearbeiter des nächsten Falieridramas, Heinrich Kruse, während einiger Jahre. (Er wurde später Mitredakteur und seit 1855 Chefredakteur der „Kölnischen Zeitung“ in Berlin.) Wie Lindner erhielt auch Kruse für ein Drama („Die Gräfin“) eine Auszeichnung von der Berliner Kommission für den Schillerpreis. Wie Lindner schrieb er schließlich auch ein Brutus- und ein Marino Falieridrama. Das zuletzt genannte Werk erlebte zur Zeit des Dichters den stärksten Bühnenerfolg aller Kruseschen Dramen, während heut wohl das bekannteste seiner Werke die „Wullenwever“ sind, in denen Kruse das patrizische Bürgertum in der Blütezeit der deutschen Hansa schildert. In seinem „Marino Faliero“ (1876)[128] schließt sich Kruse an die Dramen

125) Koch, a. a. O. S. 116.

126) Für den weiteren Gehalt des Dramas und seine Beurteilung in Rezensionen sind heranzuziehen:

1) ein Brief Lindners in „Musiker- und Dichterbriefe an Paul Kuczynski“, hsg. v. A. v. Hanstein Berl. 1900 S. 207.

2) Kochs Forschungen S. 112 u. 114.

3) Rud. v. Gottschall Dramaturgische Parallelen in: Unsere Zeit 1877 I S. 898.

4) Lindau, Dramaturgische Blätter III Breslau 1879 S. 117 f.

127) v. Hanstein sagt: „Das Stück wurde, so viel mir bekannt, nur einmal an einem kleinen Theater Berlins gegeben und fand ebenso wenig Anklang als der Don Juan. Das Kgl. Schauspielhaus lehnte die Aufführung des Dramas ab.“ (A. v. Hanstein, „Albert Lindner“. Berl. 1888 S. 107.)

128) Kruse, Heinr. „Marino Faliero“ Lpz. 1876. Kruse gebraucht die Namens-

Byrons und Delavignes darin an, daß er die Handlung erst mit der Entscheidung der Zehn über den Frevel des Stenoschen Pasquills (vgl. S. 7) einsetzen läßt. (Die meisten Bearbeiter dagegen verlegen die Anbringung des Pasquills nicht vor, sondern in den Verlauf der dramatischen Handlung.) Das Motiv des Zweikampfes, den Steno mit dem Dogen auf der Bühne ausficht, ist ebenfalls Delavignes Drama entnommen. Dagegen macht Kruse von dem Grundmotiv des französischen Dichters, von dem Motiv des Ehebruches, keinen Gebrauch. Die Dogaressa, die bei Lindner als handelnde Heldin in den Mittelpunkt gerückt war, sinkt bei Kruse wieder zur Bedeutungslosigkeit herab. Er verlegt den Schwerpunkt — wie Byron — wieder auf die historischen Vorgänge. Gehaltlich und stilistisch ist Kruses „Marino Faliero" nur als Epigonenwerk zu bezeichnen. Die Handlungen erwachsen nicht aus innerer Notwendigkeit, sie werden vielmehr abhängig von Zufällen: Die zufällige Verwechslung Stenos, der in der Dunkelheit aus Versehen die Dogaressa küßt (statt seine Braut Asta) bildet ein Hauptmotiv des Kruseschen Werkes. Der Zufall spielt noch ein zweites Mal eine Rolle: Stenos Ehe mit Asta wird dadurch ermöglicht, daß sein reicher Oheim, der diese Ehe nicht zulassen will, gerade vom Schlag getroffen wird, als er Stenos Enterbung testamentarisch festlegen will!

Das Neuartige in der Kruseschen Bearbeitung liegt darin, daß dieser „Dichter" Steno in den Vordergrund rückt. Er hat auf die Zeichnung dieser Gestalt die größte Sorgfalt verwendet und führt an ihr als erster von allen Bearbeitern unseres Stoffes die innere Entwicklung eines Charakters durch. Aus dem kecken, übermütigen, humorvollen Steno, der in einer Karnevalslaune das Pasquill geschrieben hat, wird nach den Wirrnissen der Verschwörung ein geläuterter, reifer und überlegter Mann und Politiker. Er beweist diesen Wandel durch die Tat, indem er sich als einziger Edle für das Leben Falieros einsetzt. Diese Charakterzeichnung Stenos ist das Wertvolle des Kruseschen Dramas, sie ist ihm in ihrer realistischen Darstellung durchaus gelungen. Dem Prinzip der realistischen Wirklichkeitsschilderung entspricht es weiter, daß Kruse mehrere Vertreter des Volkes vor Faliero treten läßt, die ihre ausführlichen Klagen gegen den Adel hervor-

form Faliero, die auch sonst mehrfach neben der gebräuchlicheren Form Falieri anzutreffen ist.

bringen. Diese Szene wird aber nicht für revolutionäre Agitationen ausgenutzt. Auch Kruse bekennt sich politisch noch völlig zu der Ideologie von 1871: Steno stützt sein Gesuch um Freisprechung des Dogen durch die Worte (S. 132): „Wer nimmt das heilige Oel von seiner Stirn? / Er ist die Obrigkeit von Gott gesetzt".

Der Gang der Handlung in dem Kruseschen Drama wird mehrfach durch lyrische Einlagen durchbrochen. Die Tragödie enthält ein Marienlied, das die Fischer auf dem Meere singen, sowie ein Gondellied (Solo), einen Chorgesang, ein Ständchen, das Falier gebracht wird, und den lyrisch gestimmten Monolog des Dogen (nach seiner Verhaftung): „Da steigt die Sonne aus dem Meer empor . . ." (S. 128). Diese Partien entsprechen den Forderungen des damaligen Publikums nach „Stimmung", deren Wert der Realismus vollkommen anerkannte. Man verlangte einen ständigen Wechsel von Sentimentalität und Heiterkeit. Mit banalen Witzen sucht man nicht weniger wie mit abenteuerlichen Erlebnissen der Dramenhelden das Publikum zu ködern. Es darf uns deshalb nicht wundern, wenn Steno jeden Abend vor dem Palast in seiner Gondel singt und dann bis zum Gesims im dritten Stock heraufklettert, daß er sogar die steile Turmwand erklimmen muß, um das Läuten der Markusglocke zu verhindern. Die Zeit will noch keine Dramatik, sondern Theatralik!

Diese Tatsache finden wir auch darin bestätigt, daß Martin Greifs „Marino Falieri"[129] „mit bedeutendem Erfolge" am 24. Sept. 1878 über die Bretter des Wiener Stadttheaters gegangen ist[130]. In Greifs Drama spielen Orakel, blinde Zufälle, Gestirne und Intriguen eine so wichtige Rolle, daß wir es als eine ausgesprochene Schicksalstragödie bezeichnen können. Die Entwicklung dieser Gattung geht über Werner, Müllner und Houwald zu Grillparzer. Aber noch lange Zeit nach dem Erscheinen der „Ahnfrau" (1816) ist die Darstellung des fatalistischen Schicksals (die in der Romantik ihre Wurzel hatte) in Deutschland vertreten. Sie lebt in einzelnen Werken weiter[131] bis zu Greifs „Marino Falieri". Hier

129) Martin Greif, Werke III Lpz. 1909.
130) Vgl. Prem. Dr. S. M. „Martin Greif" Lpz. 1895 S. 82. Dasselbe berichtet: Dr. Karl Fuchs „Martin Greif" Ztschr. f .d. österr. Gymnasien vom 29. 9. 1900 Wien. S. 712.
131) Vgl. Arnold a. a. O. S. 543/556.

bricht die düstere Macht des Schicksals wie ein Fluch auf das ganze Geschlecht Falieris herein: Er selbst, seine Gattin (Annunziata), seine beiden Töchter Lugia und Pinola aus erster Ehe[132] und der Verlobte Lugias, Giovanni, müssen unter dieser überirdischen Gewalt zusammenbrechen. Von zwei Parteien aus werden Intriguen eingefädelt: Von Falier und seiner Familie einerseits und von Steno und dem Seiltänzer Battista andererseits. Zunächst bestellt Battista an Steno Grüße von Annunziata, die jedoch erlogen sind, um für die Kunde belohnt zu werden, daß die Dogaressa des Ehebruchs schuldig sei. Dieser Verdacht wird durch eine zweite Intrigue unterstützt, deren Urheberin Pinola ist. Als Falieri die Verschwörung gegen die Nobili ins Leben ruft, will Pinola Giovanni so schnell wie möglich aus Venedig entfernen, um ihm die peinliche Stellungnahme zwischen seinem Vater, dem Ratsherrn Lioni, und seinem Schwiegervater, dem Haupt der Verschworenen, zu ersparen. Weil Lugia zufällig schon schläft, diktiert Pinola folgenden Brief der Dogaressa: „Liebwerter Freund Giovanni, / Komm wenn es Nacht wird, morgen zum Balkon! / Dort wartet Dein besorgte Liebe — komm! / Annunziata" (S. 194). Dieser Brief fällt später (durch Zufall!) Falieri in die Hände, er läßt sich aber von Annunziatas Unschuld überzeugen. Durch einen ganz unglücklichen Zufall wird schließlich Pinola auch zur Verräterin ihres eigenen Vaters: Sie wirft nachts vom Balkon aus einen Brief an Giovanni herunter mit der dringenden Mahnung, Venedig sofort zu verlassen. Der Brief fällt aber — in die Gondel Stenos und Battistas! Dadurch wird die Verschwörung verraten, denn Pinola hat in den Brief eine Nelke hineingelegt, die das Erkennungszeichen der Verschworenen war. Unwissentlich und rein zufällig steckt auch Lugia eine solche Nelke ihrem Geliebten an, der kurz darauf von dem Pfeil Battistas getroffen wird. Er wird ein Opfer der Intriguen Pinolas und der unglücklichen Zufälle. Ebenso muß Falieri er- und bekennen: „Bitteres Verhängnis! / Das eigene Blut verriet mich!" (S. 224). Er geht gelassen in den Tod, während Annunziata, Pinola und Lugia den Schleier nehmen. Sie alle „sehen ihrem Untergang in dem Momente in sittlicher Erhebung entgegen, in welchem sie merken, daß sie die Schranken der öffentlichen Ordnung durchbrochen haben[133]." Wir stehen also immer

132) Die Namen der Töchter: Pinola u. Lugia sind historisch. Vgl. im „Deutschen Hochstift" a. a. O. S. 339.
133) Fuchs, Dr. Karl a. a. O. S. 713.

noch bei dem ethischen Sühnebegriff, der in den Epigonenwerken bis ans Ende der achtziger Jahre vertreten wird.

Durch die Einführung der Frauengestalten Pinola und Lugia bringt Greif dramatische Beweglichkeit und einige Wärme in sein Falieridrama hinein. Annunziata, die als Mutter ständig um dasWohl ihrerTöchter besorgt ist, Pinola, die durch unglückliche Zufälle eine ganze Familie ins Verderben stürzt, und das junge Liebespaar (Lugia und Giovanni) bilden einen erfreulichen Gegensatz zu der Verkommenheit und Schurkerei der übrigen Nobili.

An Shakespeare erinnern die mehrfachen Parallelführungen bestimmter Motive. So wird die Familienehre nicht nur bei Falieri verletzt, sondern auch im Hause Isarels, dessen Weib ein Edler belästigt, und bei Calendario, dessen Tochter von einem Wüstling angefallen wird. Dagegen zeigt die Gestalt des Giovanni auffallende Aehnlichkeit mit Schillers Max Piccolomini. Beide stellen sich mit jugendlicher Begeisterung in den Dienst eines großen Feldherrn. Beide sind noch unüberlegt und voreilig, aber von unbedingtem Gehorsam gegen ihren Vorgesetzten. Die Szene, in der Falieri Giovanni seinen Degen zurückgibt, erinnert an den Versuch Wallensteins, Octavios Sohn für sich zu gewinnen. Max und Giovanni lieben ferner beide die Tochter ihres Feldherrn, wodurch sie vor die Entscheidung gestellt werden, sich entweder in den Dienst des Vaters (Octavio und Lioni) oder auf die Seite ihres Schwiegervaters (Wallenstein und Falier) zu stellen. Noch eine weitere Parallele läßt sich ziehen: Als Giovanni von der Verschwörung Faliers hört, will er ihn zurückhalten, denn es wäre ihm unerträglich, in ihm einen Hochverräter sehen zu müssen. Ebenso kann Max Wallensteins Plan nicht verstehen, sich dem Kaiser widersetzen zu wollen (Max in „Wallensteins Tod" II,2: „Nur — zum Verräter werde nicht! Das Wort / Ist ausgesprochen. Zum Verräter nicht!") Endlich möchte ich noch auf die Verwandtschaft zwischen Thekla und Lugia hinweisen. Beide gehen auf in ihrer Liebe zu einem jungen und tapferen Idealisten. Sie lassen sich durchaus durch ihre Gefühle leiten und sind deshalb für Prophezeihungen und Aberglauben empfänglich. Thekla bekennt (in „Wallensteins Tod" III, 2): „es weissagte mir's das bange Vorgefühl, / daß über mir die Unglücksterne ständen". Als Giovanni das Kommando erhält, zur See zu gehen, will

ihn Lugia nicht fortlassen, weil ein Sterndeuter sie gewarnt hat: „Daß Dein Freund sich vor den Wellen scheue!" Auch Wallenstein selbst setzt ja Vertrauen auf seinen Astrologen! Es ist sogar anzunehmen, daß Greif den Namen des Schillerschen Sterndeuters Baptista für seinen Intriguanten Battista verwandt hat. In den Quellen läßt sich jedenfalls ein ähnlicher Name nicht belegen.

Wie schon erwähnt, ist das Hauptcharakteristikum der Greifschen Dichtung das Fatalistische, Kleinlichzufällige einer Schicksalstragödie. Dadurch fehlt ihr auch wie allen Werken dieser Gattung die Möglichkeit einer tragischen Wirkung, die irgendeine erhebende Kraft hätte. Trotz dieses Mangels hebt sich aber Greifs Drama von den übrigen epigonalen Falieridichtungen weit ab. Das gut gelungene Ausmalen des Familienlebens im Hause des Dogen und das lebhafte Vorwärtsschreiten der Handlung sind die Vorzüge der Greifschen Dichtung. Nicht zu verkennen ist ferner der flüssige Stil, der von der lyrischen Begabung Greifs Zeugnis ablegt und nichts mit dem Jambengeklapper der übrigen Schillerepigonen gemein hat.

Zehn Jahre nach Greif (also 1888) gab Wilhelm Walloth seinen „Marino Falieri [134]" heraus. Dieser Dichter ist ebenso wie Greif als Lyriker höher zu werten als in seinem dramatischen Schaffen, das sich in den Bahnen Gutzkows und Grabbes bewegt.

In seinem „Marino Falieri" machen sich die Einflüsse Byrons, Kuglers, Gutzkows, Schillers und Shakespeares geltend: Wie Byron hält sich Walloth, der Vertreter des Historismus, mit großer Genauigkeit an die historischen Quellen. Walloths Hauptmotiv wird wieder der in seiner Ehre gekränkte Doge, der erst innere Kämpfe durchfechten muß, ehe er sich zu einer Verschwörung mit dem Volke entschließen kann. Der lange Monolog Falieris an dieser Stelle ist dem Byrons nachgebildet.

Wie in Kuglers Drama ist in Walloths Falieridichtung Steno der einzige, der sich für das Leben des verhafteten Dogen einsetzt. Während aber diese Handlungsweise in dem Charakter von Kuglers Steno bedingt war, ist sie bei Walloth vollkommen unbegründet und eine Verzeichnung. Die meisten Motive und stilistischen Wendungen (teils wörtlich)

134) Walloth, Wilh., Schriften V, Lpz. o. J.

sind aber Gutzkow entnommen oder entsprechen jedenfalls den Tendenzen des Jungen Deutschland. Dieses Zurückgreifen Walloths auf Gutzkow ist geistesgeschichtlich interessant: Walloth schrieb sein Drama in der Zeit, in der die frühnaturalistischen Werke erschienen. Die Motive der freien Liebe und der politischen Gleichstellung sind aber dem Jungen Deutschland und dem Naturalismus gemeinsam. Die Forderung nach der freien Entfaltung des Trieblebens wird zur Zeit Walloths wieder akut, sodaß er auch das Stenosche Pasquill auf dieses Problem anspielen läßt. Es heißt in der Schmähschrift: „Er (Falieri) liebt nur ihren Geist, die Anderen ihren Leib". Dieses Pasquill fordert das Gelächter der Umstehenden heraus und Viadro geht höhnisch noch weiter darauf ein: ‚Die Anderen ihren Leib, — merkt ihr den Witz?" (S. 3).

Unverkennbar ist die enge Anlehnung Walloths an Gutzkow in den Worten des Dogen: „Ein Bürschchen, auf deß Rücken noch Ruthenstreiche seines Hofmeisters zu sehen sind" (Fal. zu Steno S. 16) und: „Ist denn die Dogenmütze ein Spucknapf geworden? Der Dogenstuhl ein Ort, wo jeder Lümmel den Koth ablagert?" (Fal. S. 34) [135].

Die politische Einstellung des Naturalismus ist ebenso wie die des Jungen Deutschland revolutionär gegen autokratische Machthaber gerichtet. So erhält der Doge bei Walloth zum ersten Mal einen demokratischen Zug: Er gelobt: „Nicht Herrn und Knechte! Alle gleiche Freunde!" (S. 66).

Daß Walloth auch sonst nicht abgeneigt war, dem Naturalismus Zugeständnisse zu machen, geht aus seinem Nachwort hervor: „Ursprünglich in Verse abgefaßt (Schillersche Jamben!) sollte das Stück in Prosa aufgelöst werden, durch ein Versehen des Setzers blieben die Verse stehen, die ich jetzt als Prosa zu lesen bitte" (S. 112). Hierbei übersieht aber Walloth, daß diese Prosaauflösung, die stellenweise gewiß von Vorteil wäre, an einzelnen Stellen recht bedenkliche Konstruktionen und hochtrabende, pathetische Sätze ergeben würde.

Doch selbst, wenn man den Jambenstil außer Acht läßt, ist der epigonale Charakter des Werkes offensichtlich. Zweimal macht Walloth den Versuch, einen Rütlischwur nach dem Schillerschen Vorbild zu konstruieren (S. 66 und 71).

135) Vgl. dazu Gutzkows Fragment a. a. O. S. 34 f. u. die Ausführung auf S. 34.

In der Zeichnung geistiger Abnormitäten hält sich Walloth an Shakespeare. Die Szene, in der die Dogaressa als Wahnsinnige auftritt (S. 100 f.), erinnert an die Szene der wahnsinnig gewordenen Lady Macbeth (V, 1) und an Macbeth's Unterredung mit dem Geist (III, 4).

Als Epigone der achtziger Jahre kann Walloth auch noch nicht ohne Intriguen auskommen, die er von Nasoni einfädeln und durchführen läßt (vgl. S. 17 ff, 42 ff, 55, 68, 85 f.). Den Höhepunkt der Intriguen bildet der Plan einer zweiten Bartholomäusnacht: Falieri und Nasoni wollen alle Adligen zu einem Versöhnungsfest einladen und dann ermorden. Nasoni bereitet auch alles soweit vor, um im letzten Augenblick Falieri zu verraten und ihn in die Hand des Adels zu überliefern.

Walloth ist schließlich noch weit entfernt von einer naturalistischen Darstellung der Ehe, die die Selbständigkeit und Gleichstellung der Frau neben dem Manne betont. Seine Dogaressa bekennt noch: „Dich trösten, Dich erheitern — weiter geht / Des Weibs Beruf ja nicht" (S. 50). Aus dem immer noch ethisch betonten Schuldbegriff (vgl. S. 103 und 110) bei Walloth folgt auch noch die epigonale resignierte Schicksalsauffassung. Falieri empfindet den Tod als gerechte Sühne: „Mein Tod löscht alle Schuld / Die meine wie die Eure." Dieser Schuldbegriff ist für die führenden Geister der Zeit (um 1888) schon lange wertlos geworden. Sie geben dem Schicksalsbegriff eine völlig neue (naturalistische) Prägung: Das Schicksal des Menschen erwächst konsequent aus seinen ererbten und erworbenen Fähigkeiten und aus seinem Milieu.

Völlig farblos ist der Text des Opernkomponisten Freudenberg[136] (1889), weil alle seine Hauptmotive kritiklos und ohne jede weltanschauliche Vertiefung der Hoffmannschen Novelle entnommen sind.

Die Liebe der Dogaressa Amata zu dem Jugendgeliebten Antonio wird für Troubadourszenen benutzt, und das Motiv des Liebestodes, das einst das Empfinden einer ganzen Generation widerspiegelte, wirkt hier banal und nichtssagend. Der Marino Falieristoff war beliebt geworden, und — er sollte auch

136) Freudenberg „Marino Falieri", Oper in drei Akten. o. J. Text vom Komponisten. Eine ausführliche Inhaltsangabe findet sich bei Ferd. v. Strantz, im „Opernführer" Berl. S. 151 ff. Bei dieser wie bei folgenden Opern können im Rahmen der vorliegenden Arbeit nur die Texte, nicht die Musik berücksichtigt werden.

auf die Opernbühne gebracht werden! Um zu zeigen, wie minderwertig Freudenbergs Text ist (die Musik kann im Rahmen dieser Arbeit nicht berücksichtigt werden), führe ich nur eine der vielen sentimentalen, seichten und süßlichen Stellen an: „Die Gondel gleitet auf glatter Fluth / Im Arm die Geliebte, wie ruht sich's gut! / Wie ruht sich's gut! so selig allein — / Bei Liebchens Kuß im Mondenschein! Habt Acht! Habt Acht!" (Das Lied wird von zwei Gesellschaftsdamen Amatas und einem Chor gesungen. S. 25). Es fehlt auch nicht an verwirrenden Zufällen, an List und hinterhältigen Morden, die allein die Handlung treiben: Als Amata Antonio erwartet, erscheint an Stelle des Geliebten — Steno, dessen Liebe Amata verschmäht. Steno hört kurz darauf von seinem Versteck aus, im Dickicht, von Falieris Verschwörungsplan, über den Loredano zu seiner Tochter (Amata) gesprochen hat. Durch das listige Lauschen und Spähen Stenos kommt es also zur Entdeckung der Verschwörung. Als Loredano den Verräter (Steno) angreifen will, wird er von ihm tödlich verwundet. Kurz darauf kommt es zu einem zweiten Mord: Steno wird von Antonio niedergestochen, der zufällig hinzukommt, als sich Steno der Dogaressa bemächtigen will.

Den Schicksalsbegriff bildet Freudenberg phrasenhaft und ohne innere Ueberzeugung dem Hoffmanns nach: „Nicht dem Feind erlagen wir / Der selbst ein Blatt nur vor des Windeswehen, . . . Nein, des Geschickes unbeugsame Hand / Ließ unser Schiff im Hafen noch zerschellen" (S. 47).

Es ist verwunderlich, wie ein so schwaches Stück wie das Freudenbergsche überhaupt zur Aufführung gelangen konnte [137]. Es könnte sein, daß die Musik so hervorragend ist, daß man den wertlosen Text gern in Kauf genommen hat. Doch hat sich Freudenberg auch als Komponist keinen Namen gemacht. Die Lösung der Frage ist eher auf geistesgeschichtlichem Gebiet zu finden: Bereits zwei Jahre vor der Freudenbergschen Erstaufführung waren „Die neuen Menschen" von Hermann Bahr erschienen. Dieser Dichter vertritt schon in seinen frühen Werken die dekadente „fin de siècle-Stimmung", die wieder neues Verständnis für die Romantik und besonders für E. T. A. Hoffmann mitbringt [138]. Freudenberg, als Epigone

137) Die Erstaufführung fand in Regensburg i. J. 1889 statt.
138) Vgl. Stammler, Wolfg. „Die deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart" Bresl. 1924 S. 70.

niedrigsten Grades, bleibt bei der Betrachtung der vergangenen Romantik stehen. Die Neuromantiker dagegen haben Nietzsche verstehen und schätzen gelernt und schaffen sich aus einer neuen Weltanschauung heraus eine eigenartige künstlerische Welt. —

Nach Freudenberg findet sich in Deutschland etwa zwei Jahrzehnte lang kein Bearbeiter des Marino Falieristoffes. Dieser historische Stoff mußte einer Zeit fernliegen, in der drei verschiedene literarische Strömungen vorherrschend waren, deren Interessen auf ganz anderen Gebieten lagen. Wir haben zunächst eine tiefreligiös mystisch orientierte Gruppe zu verzeichnen (Rilke, Dauthendey usw.), die an dem Falieristoff ebenso achtlos vorbeigehen mußte, wie die Vertreter des Vitalismus, die den Eros und Sexus als weltanschauliche Probleme in den Mittelpunkt ihrer dichterischen Darstellungen rücken (Wedekind, Schnitzler). Die dritte Geistesrichtung jener Jahre richtet ihre psychologistischen Betrachtungen auf Gestalten der Sage oder Legende. Der Elektra-, Tristan-, Griseldis- und Gudrunstoff sowie die Gestalten des Gralssagenkreises werden beliebt, während diese neuromantischen Dichter an den Stoffen historischer Quellen entschieden vorbeigehen.

Zu welcher erstaunlichen Popularität der Falieristoff jedoch durch die Epigonen gekommen war, geht daraus hervor, daß im Jahre 1909 in der „Gartenlaube" ein Bild des Dogen in Quartformat veröffentlicht wird. Außer dem Titel: „Der Doge Marino Falieri wird vom Rate der Zehn von Venedig zum Tode verurteilt", findet sich in dem ganzen Bande keine einzige Erläuterung. Die minderwertige Zeitschrift jener Jahre kann bei ihrem breiten Publikum also den Stoff als bekannt voraussetzen!

h) Die epigonale Kombination von naturalistischen und neuromantischen Motiven bei Lahmann.

Im Jahre 1910 greift der Eklektiker Lahmann[139] zur Bearbeitung unseres Stoffes. Sein „Marino Falieri" ist seine einzige literarische Leistung geblieben. In diesem Drama lassen sich Ibsensche, naturalistische und neuromantisch-impressionistische Motive nachweisen. Falieri ist Vertreter der Ib-

139) Lahmann „Marino Falieri" Dresden Reißner 1911.

senschen Forderung: „Mensch sei Du!“[140], die er in die Worte faßt: „Ihr wollt nicht, daß ich lebe, / Daß ich bin, der ich bin,“ (S. 87), und: „So find' ich mich / Am Ende der ich bin, und gegen Euch / Aufrecht, unüberwunden steht mein Selbst“ (S. 134). Der Doge aber täuscht sich ebenso über seinen Grundsatz wie Peer Gynt. Beide leben (infolge übertriebenen Ehrgeizes oder starker Phantasie) vielmehr nach dem Trollspruch: „Sei Du Dir genug“[141]. Beide Helden enden schließlich im Wahnsinn, in dem sie sich für große Fürsten halten: Peer Gynt wird im Irrenhause zum Kaiser ausgerufen[142] und Falieri läßt im Gefängnis von einem Knaben, den er seinen „Kanzler“ nennt, alles aufschreiben, was er sagt (5. Akt, 1).

Vom Naturalismus entlehnt Lahmann seine Milieuschilderung. Die szenischen Anmerkungen in seiner Tragödie heißen z. B.: 1. Akt: „Die Piazetta in Venedig. Bürger, Männer und Frauen“ (S. 5—33!). 2. Akt, 3: „Der Markusplatz. Jahrmarkt, Buden“ (S. 60—73). 3. Akt, 1: „Straße. Rechts der Laden des Pelzhändlers Beltrame.“ (S. 75/78). 4. Akt 1: „Nacht. Straße in Venedig.“ (S. 101/09). Das Heranziehen des kleinbürgerlichen Milieus ist eine auffallende Neuerung, die Lahmann in den Falieristoff hereinbringt. In seinem Drama kommt der Ratsherr Leoni zu dem Verschworenen Beltrame heraus auf die Straße, und hier entdeckt Beltrame die Verschwörung. Die früheren Bearbeiter haben diese Szene immer im Palast des Leoni spielen lassen! Die Beschwerden der Bürger werden in dem Laden eines Pelzhändlers vorgebracht, während die konservativen Dichter diesen Vorgang stets in den Dogenpalast verlegt hatten. Im zweiten Akt wird das bunte Treiben des Jahrmarktes eingehend geschildert mit dem Schreien nach einem Taschendieb, Feilhalten der Waren und den derben Witzen der Masken. Sogar das Pasquill Stenos wird in der Jahrmarktszene untergebracht, indem Steno sein Schmählied in dem Volksgewühl öffentlich vorträgt.

Das Pasquill erweitert Lahmann zu mehreren pointiert pikanten Versen, von denen der letzte heißt:

---

140) Ibsen, hsg. v. Georg Brandes, Julius, Elias, P. Schlenther, Berl. 1901 Bd. IV S. 252.
141) Ibsen a. a. O. S. 252.
142) Ibsen a. a. O. S. 332 ff.

Mit Großpapa Gatte und Bübchen Galan
Sie hält gar lustig Haus.
Der eine zieht sie prächtig an,
Der and're zieht sie aus."

Die Anspielungen auf die sexuellen Momente der Liebe hören seit dem Jungen Deutschland in der Dichtung nicht mehr auf; sie werden immer ungenierter, bis sie bei Wedekind eine weltanschauliche Vertiefung erhalten und ihre höchsten Triumphe feiern. Zum ersten Mal wird bei Lahmann Stenos Liebe als lindernder Umstand bei seiner Verurteilung angegeben. Alle Bearbeiter bis auf Lahmann haben zu Stenos Entschuldigung immer nur seine jugendliche Unbedachtsamkeit angeführt. Jetzt heißt es, daß Stenos Schmähung eine Naturnotwendigkeit war, weil seine Liebe unerwidert blieb: „In dem Fieber / Nun dieser Wunde [verschmähter Liebe] naht er thörichten Beginnens / Der Herzogin . . ." (S. 82). Sein Handeln ist nicht unüberlegt, voreilig, sondern erfolgt aus innerer Verzweiflung, aus Liebesschmerz, der allgemeines Mitleid verdient. Ebenso bekennt auch die Dogaressa bei Lahmann offen und ohne Scheu ihre Liebe zu Steno, die sie „mit froher Tat" bekennen will. Darin, daß sie Steno durch einen Brief retten will, sieht sie nur etwas Natürliches, Rechtes: Sie „tat, was ihr geziemt" (S. 115). Dagegen hat sie gar keine Bedenken wegen ihrer Pflichten als Gattin: berechtigt ist nur die wahre Liebe, während die Ehe in den Augen der Dogaressa nur eine konventionelle Lüge ist. Die Behandlung dieses Problemes faßt seit dem Beginn des Naturalismus festen Fuß in der deutschen Literatur. — Standesunterschiede spielen für die Liebenden natürlich keine Rolle mehr, worauf Lahmann ebenfalls ausdrücklich hinweist: Der erste Senator gesteht Falieri, daß er sich sein Weib „aus niederem Stande nahm, / Ganz ohne Namen und Geburt", worauf Falieri entgegnet: „Wenn Ihr / Sie wähltet ist sie ebenbürtig den besten Frau'n" (S. 53).

Es bleiben noch einzelne Motive zu erwähnen, mit denen Lahman sich der Neuromantik und dem Symbolismus nähert. Als der Naturalismus seinen Höhepunkt erreicht, setzt die Neuromantik als Reaktion ein. Die Vertreter dieser Richtung verweisen auf die vielen Geheimnisse des Lebens, die der Welt erst ihren Wert verleihen und die zu tief sind, „um in Worte gefaßt und mit dem Verstande erfaßt

zu werden. Da hilft das Bild, die Allegorie, das Symbol"[143]. Die äußere Welt ist wesenlos, verachtenswert und trostlos. Gemäß dieser Ideologie läßt Lahmann seinen Dogen äußern: „Nein, dies ist nur Bild, / Und Form des Zufalls, wesenloses Außen" (S. 129), als er von seinem Fenster aus die enthaupteten Verschworenen erblickt. Das Leben ist für ihn nur ein „Gefäß" (S. 133), dessen Zertrümmerung bedeutungslos ist, weshalb er auch selbst seinem Tode ruhig und gefaßt entgegensieht. Seit dem ersten Jahrzehnt des zwanzigsten Jahrhunderts werden in der deutschen Dichtung wieder Frömmigkeit und die Sehnsucht nach einer Vereinigung mit Gott behandelt. Lahmanns Anspielung auf den Märtyrertod Christi in der letzten Szene seines Werkes ist aber entschieden ein Mißgriff des Dichters und wirkt äußerst banal und deplaciert. Man hört Falieri auf dem Schaffot rufen: „Venedig, o Venedig, Du verlässest mich; ich hab Dich nicht verlassen"; und der Schließer ergänzt mit unverkennbarer Anspielung auf den Bibeltext: „Er neigt das Haupt und beugt den Nacken" (S. 136).

Kurz vor seinem Tode nennt sich Falieri einen „König ewiger Welten" (S. 134). Damit berührt Lahmann einen Gedanken, der etwas später im Expressionismus besonders gern und oft ausgebaut wird: Die Einordnung des Menschen in das All, in ein kosmisches Geschehen. Der Weltverachtung, der modernen Ueberreiztheit und dem Mitleid mit dem Elend der Welt entspricht bei allen neueren Richtungen eine pazifistische Grundhaltung. Die Greuel des Krieges werden mit allen Farben ausgemalt, um die Masse abzuschrecken und für die Weltfriedensstimmung zu gewinnen. So eine moderne Kriegsschilderung gibt auch Lahmanns Steno: „Vielleicht saht Ihr in unseren Schlachten schon / Am Mastbaum liegend, oder im Gefild, oder in kahlen Wänden des Spitals / ein blutiges Ding, nicht mehr als Kopf und Rumpf, / das eben hell des Glückes freudiger Sohn / Dem Sieg entgegenstürmte. Dieser Klumpen / Hat nur dies Leben noch: er schreit, schreit, schreit!" (S. 79.)

Auch am Stil Lahmanns ist der Einfluß der neuesten Strömungen festzustellen, wenn er auch noch den epigonalen fünffüßigen Jambus verwendet. Um seelische Stimmungen wiederzugeben, bedient sich Lahmann des Depeschen-

143) Wiegand, Geschichte der deutschen Dichtung. Köln 1922 (2. Aufl.) Nr. 938.

stils. Dem Impressionismus ist diese stilistische Technik willkommen, um die einzelnen Eindrücke und Bilder knapp zu umreißen. Im Expressionismus wird sie seit 1910 der vorherrschende Stiltyp, weil er der Forderung nach Konzentration und der naturgetreuen Wiedergabe einer ekstatisch gedrängten Rede entspricht. Die Sätze sind grammatisch unvollständig, sie werden auf ein Minimum von Worten beschränkt und bestehen häufig nur aus kurzen Ausrufen. Charakteristisch für diesen Stil ist bei Lahmann der Monolog Beltrames vor dem Verrat: „Sie gehen, — Ihre Schritte sind verhallt. / Ich bin allein in dieser Nacht. — O Gott! / Mein Gott! — Mir ist so weh von innen / Herauf; entsetzlich, unerträglich. — Alles schläft. Kein Licht mehr. — O!" (S. 102.)

Aehnlich spricht die Dogaressa, als sie den Brief an Steno schicken will: „Horch! — Alles still. — O, ich fand keinen Schlaf, / Seitdem. — Weh mir! — / Umsonst. Mein Gatte. Warum stumm und taub. / Unnahbar meiner Liebe! — Ach! — Wo bin ich — — / Das darf nicht sein" (S. 110).

Als die Herzogin dem Dogen gesteht, daß sie Steno gewarnt habe, stößt er die Worte hervor: „Du tatest. — Nein. — Mit ihm. — Er! — Was ist das?" (115).

Wir erkennen also auch bei Lahmann, daß er in der Gestaltung der Hauptmotive auf den Ideengehalt einer schon abgeschlossenen Geistesströmung zurückgreift und von seinen Zeitgenossen nur einige Neuerungen rein äußerlich übernimmt. Auch seiner Darstellung fehlt die künstlerische Leidenschaft[144].

i) Die Uebertragung von neuromantisch-impressionistischen Motiven auf den Falieristoff: Ludwig Roselius.

In allerneuester Zeit (1930) schließlich wurde in Berlin eine Oper „Doge und Dogaressa" uraufgeführt. Sie ist vorläufig die letzte Bearbeitung unseres Marino Falieristoffes. Der Verfasser ist Roselius[145], ein „junger Mann von

144) An das Werk Lahmanns schließen sich chronologisch Ew. Rob. Freys „Marino Faliero" (1925) und Karl Feldens „Marino Faliero" an. Diese 60-Pfennigromane, die stellenweise nicht einmal das Courths-Mahler-Niveau erreichen, gehören der minderwertigsten deutschen Schundliteratur an. Verzeichnete Charaktere, banale Effekthascherei und stilistische Entgleisungen sind ihre Merkmale, sodaß sie für eine nähere literarhistorische Würdigung gar nicht in Frage kommen.

145) Roselius, Ludw. „Doge und Dogaressa" Berl. 1928.

akademischen Graden“[146]. Der Dichter gibt in seinem Operntext in einer Anmerkung[147] als Quellen seines Werkes Le Bret, E. T. A. Hoffmann und „ein anonymes Trauerspiel: Marino Falieri“[148] an. Er hat von diesen Quellen äußerst weitgehenden Gebrauch gemacht. Von den typisch Hoffmannschen Gestalten tauchen Antonio als der lange verschollen gewesene Jugendgeliebte der Dogaressa und „ein häßliches altes Weib mit hexenhaft grotesken Gebärden“ (S. 9) wieder auf. Die Reden dieser Personen werden oft wörtlich aus Hoffmans Novelle übernommen, sogar an Stellen, wo sie aus der typisch romantischen Weltanschauung und aus einem künstlerischen Erlebnis heraus erwachsen waren und ihre Bedeutung erhielten. Ich erwähne hier nur das Wort der alten Margareta zu Antonio: „Siehst Du im fernen Abendrot Zechinen feurig strahlen? Sei tapfer, rud're hinaus“, das Roselius auf Seite 34 zitiert.

Bei der Schilderung der Beziehungen Michele Stenos zu seiner Geliebten Marietta lehnt sich Roselius eng (stellenweise auch wieder wörtlich) an Lindner an. So stammt z. B. der Ausspruch Stenos vom „Moosröschen mit dem Dorn“ und der „Nachtviola“, den Roselius leitmotivartig in seiner Oper wiederkehren läßt, aus Lindners Werk, wo es heißt: „Da ist ein Moosröschen mit dem Dorn: Marietta und ihre Zunge. .. Da ist eine Nachtviola“[149].

Neben dem gewagten Versuch, Hoffmannsche und Lindnersche Motive auf eine gemeinsame Basis zu projizieren, ist für Roselius ein Zurückgreifen auf den neuromantisch-impressionistischen Ideengehalt kennzeichnend. Das Schwergewicht wird auf die Seelenstimmungen gelegt, die weniger in Worten zum Ausdruck kommen als in religiöser Musik und im Mienenspiel. Roselius gibt zahlreiche, eingehende Anmerkungen, welche die Mimik betreffen, und streut immer wieder Kirchenchoräle oder Mönchsgesang ein, um das Stimmungsvolle einzelner Situationen zu betonen: Als Antonio verwundet daliegt, wird vom Kirchenchor das „miserere nobis“ gesungen (S. 9/10).

146) Vgl. die Rezension v. Alfr. Einstein im Berliner Tageblatt 59. Jg. Nr. 435 Abendausgabe vom 15. 9. 1930.
147) Roselius a.a.O. S. 2 Anm
148) Es handelt sich hier um den Neudruck des Lindnerschen Dramas bei der Theateragentur Entsch.
149) Lindner a. a. O. S. 13 (12).

Während Angiolina den kranken Antonio versorgt, singen Mädchen das Lied: „La donna della misericordia" (S. 23). Nach dem Treueschwur Falieris ertönt der Chor der Mönche: „Exaudi nos, Madonna, et dona nobis pacem" (S. 79/80). Kurz bevor Falieri Angiolina zur Herzogin ernennt, hört man von der Kirche her das „Ave Maria" und dann das „Alleluja" (S. 139/144). Bei der Todesstimmung Angiolinas und Antonios singt der Kirchenchor: „Ueber den Wolken thronest Du, o Herr und leitest der Menschen Geschick ... Und weithin leuchtet den Verirrten die S o n n e Deiner Gnade" (S. 241)[150].

Durch diese zahlreichen Choräle bringt Roselius in seine Dichtung einen Zug der Frömmigkeit hinein, zu der sich eine Gruppe der Neuromantiker — im Gegensatz zu den Naturalisten — bekennt. Der Verfasser geht auch mit den Neuromantikern über kirchlich konfessionelle Frömmigkeit hinaus in das Bereich der Mystik und des Okkultismus. Das ist besonders deutlich aus seiner „Lichtsymbolik" zu ersehen. Während Antonio und Angiolina auf das Meer zuschreiten, um ihrem Leben ein Ende zu machen, geht die Sonne auf und Antonio singt: „Ein neues Dasein, lichtdurchflutet, erschließt sich unsrer Seele" (S. 246/47). Das letzte Wort der bereits wahnsinnigen Marietta ist ein Jubelschrei: „Die Sonne geht auf, Liebster, die Sonne! — Sieh doch, sieh, die Sonne ging ja auf!" (S. 250/52). In Gerhard Hauptmanns neuromantischem Märchenspiel der „Versunkenen Glocke" stirbt Heinrich, ohne daß seine Sehnsucht nach der Sonne gestillt werden konnte. — (Bei Solvejgs letzten Worten hatte Ibsen die Sonne aufgehen lassen[151], und Oswalds letzte Worte waren: „Die Sonne — die Sonne"[152].

Die Sehnsucht nach der Sonne wird seitdem immer wieder laut. Der Expressionismus schafft eine Neuplatonische Lichtsymbolik"[153]: Die Rückkehr zur Sonne bedeutet Leben.

Die Auffassung von der N a t u r, die Roselius in seinem Text bekundet, entspricht der Naturauffassung der Impressionisten. Stammler leitet sie aus dem impressionistischen Gedanken ab, aus der „Absicht, sich von den Eindrücken der

150) Vgl. dazu auch folgende Ausführung.
151) Ibsen „Peer Gynt" a. a. O. S. 252.
152) Ibsen „Gespenster" a. a. S. 89.
153) Wiegand a. a. O. Nr. 1075.
154) Stammler „Die deutsche Literatur vom Naturalismus bis zur Gegenwart." Bresl. 1924 S. 62.

umgebenden Natur leiten zu lassen, zwischen der nervenhaften Aufnahme der Landschaft und der inneren Empfänglichkeit der Seele eine Brücke zu schlagen"[154]. Roselius versucht diese Brücke zu schlagen, man merkt es ihm allerdings an, wie sehr er daran konstruiert: Bei „friedvoller Sternennacht" (S. 108) spielt sich die Liebesszene zwischen Steno und Marietta ab. — In einer verborgenen Grotte, „von phantastischen Blumengewächsen umgrenzt" (S. 152), erzählt Antonio sein Jugenderlebnis mit Angiolina und von seinem seltsamen Schicksal. Solange Angiolina bei ihm war, war der „Wald verzaubert in goldner Glut, fern klang der Vögel lieblich Singen und Glockenläuten schien im Windeshauch zu schweben". Doch als Angiolina fortgerufen wurde, war „auch die Sonne erloschen, und tiefe Finsternis umgab schauernd den Wanderer" (S. 169 f.). Auf Seite 213 heißt es: „Es ist Nacht. Der Mond leuchtet durch gespenstig jagende Wolken". In dieser Szene spricht Steno von seinem Rachegedanken und belauscht heimlich Falieri mit den Verschworenen. Diese Schilderungen der Beziehungen von Natur- und Seelenstimmung kann man bei Roselius nicht anders als effekthascherisch bezeichnen. Das Motiv ist dem Impressionismus abgelauscht und nachgeahmt, wirkt aber konstruiert, weil dem Darsteller die weltanschauliche Ueberzeugung abgeht.

Aus eben demselben Grunde leidet Roselius auch bei der Verwendung eines weiteren neuromantischen Motives Schiffbruch: Bei seiner Schlußwendung des Steno-Erlebnisses. Es ist eine Verzeichnung, wenn ein so sinnenfreudiger und schönheitstrunkener Lebemann wie Steno für eine frühere Geliebte plötzlich, als er sie in ihrem Wahnsinn wiedersieht, so viel Mitleid empfindet, daß er sie wieder seine „ewig einzig Geliebte" (S. 252) nennt und zur Dogaressa macht. Es ist dem Musikkritiker Alfred Einstein vollkommen recht zu geben, wenn er behauptet, daß „Steno, der bei Hoffmann noch einige Kontur hat, sie bei Roselius durch eine Schlußwendung ins „Ethische" vollends verliert[155].

Stilistisch bringt Roselius überhaupt nichts Neues oder Eigenartiges. Die Sätze werden aus dem Hoffmannschen und Lindnerschen Werk durcheinander und nebeneinander gesetzt. Ueberall, in der Sprache und in der Durchführung

155) Vgl. die Rezension von Alfr. Einstein im Berliner Tageblatt 59. Jg. Nr. 435 Abendausgabe vom 15. 9. 1930.

der Motive, fehlt die Leidenschaft, die innere Ueberzeugung, das künstlerische Erlebnis. Ob die Musik etwas davon aufzuweisen und zu ersetzen vermag, muß hier dahingestellt bleiben[156]. Der Text selbst ist jedenfalls nur das Produkt eines belesenen Akademikers.

III. Zusammenfassung.

Mit der Besprechung von Roselius' Oper haben wir die deutschen Marino Falieridichtungen bis in die neueste Zeit verfolgt. Ein kurzer Rückblick auf sämtliche Werke läßt die Undankbarkeit des Themas erkennen: Von namhaften Dichtern ist E. T. A. Hoffmann der einzige, der sein Werk bis zum Schluß durchgeführt hat. Aber trotz der vielen individuellen und weltanschaulichen Ideen ist seine Dichtung nicht zu seinen bedeutendsten Leistungen zu zählen. Die zweifellos am besten angelegte dramatische Bearbeitung des Falieristoffes ist das Werk Otto Ludwigs. Es ist darum eine besondere Tragik, daß gerade diese Tragödie des größten deutschen Fragmentisten unvollendet geblieben ist. Da Gutzkow, Grillparzer[157] und Schumann über ihre ersten Anfänge nicht hinauskamen, blieben für eine nähere Besprechung nur noch die Bearbeitungen von Dichtern dritten und niedrigeren Grades übrig. Nicht ein einziger von ihnen besaß die Fähigkeit, diesen Renaissancestoff durch Gestaltung kraftvoller Renaissancefiguren und tiefere Problematik neu zu beleben. Sie haben vielmehr sich entweder mit einer bloßen Theatralisierung der überlieferten Motive begnügt oder in effekthascherischer Weise die unglaublichsten Konstruktionen zustandegebracht: Motive des Ritterstückes werden mit freimaurerischen Ideen untermischt (Bundesbrüder). Die antithetischen Anschauungen von Klassik und Romantik werden

156) Die Oper wurde aufgeführt in Dortmund, Bremen, Koburg, Kassel und Berlin. Die Rezensionen fallen jedoch nicht sehr günstig aus.

157) Die Marino Falieri-Pläne Grillparzers bestehen nur aus kurzen Notizen des Dichters über die Anlage eines Falieridramas, das er aber nicht ausgeführt hat. Die Motive, die Grillparzer aus unserem Stoff in seinen „Treuen Diener" aufnimmt, stehen in diesem Werk nicht im Mittelpunkt. Der Grundstoff des „Treuen Dieners" ist der Bancbanus- und nicht der Marino Falieristoff. Deshalb ist dieses Werk in vorliegender Arbeit keiner eingehenden Besprechung unterzogen worden. Es wird nur auf die Falierimotive, die der „Treue Diener' enthält, kurz hingewiesen. (Vgl. S. 40 ff.).

auf eine gemeinsame Basis gebracht (Kugler). Sogar eine Verknüpfung von naturalistischen und neuromantischen Motiven wird gewagt (Lahmann). Derartige Konstruktionen sind nur möglich bei Epigonen, denen die künstlerische Leidenschaft und eine eigene gefestigte Weltanschauung fehlt. Mit ihrem Eklektizismus bedeuten sie für die Geistesgeschichte, wie wir gesehen haben, nicht mehr als ein retardierendes Moment.

Anhang.

Bibliographie der Falieridichtungen in Deutschland.

1) „Marino Falieri oder die Bundesbrüder zur Loge des großen afrikanischen Löwen". 1803 bei G. G. Graffe in Leipzig.
2) E. T. A. Hoffmann: „Doge und Dogaressa". 1819.
3) Gutzkow, Karl: „Marino Falieri". Im Skizzenbuch, Cassel und Leipzig 1839.
4) Otto Ludwig: „Marino Falieri". Dramatisches Fragment 1839/60.
5) Kugler, Franz: „Doge und Dogaressa". Veröffentlicht in den „Belletristischen Schriften". Stuttgart 1851.
6) Efendi, Murad (Franz v. Werner): „Marino Faliero". 1871.
7) Lindner, Albert: „Marino Falieri". 1875.
8) Kruse, Heinrich: „Marino Faliero" 1876.
9) Greif, Martin, „Marino Falieri" 1878.
10) Walloth, Wilh.: „Marino Falieri" 1888.
11) Freudenberg, W.: „Marino Falieri" (Oper, Text von ihm selbst). Erstaufführung in Regensburg 1889.
12) Lahmann, Joh. Frdr.: „Marino Falieri" 1910.
13) Frey, Ewald Rob.: „Marino Falieri". Venezianischer Roman. Werdau 1925. Kleine Meisterromane Band 15.
14) Felden, Karl: „Marino Faliero". Historisch-romantische Originalerzählung. Hansa-Romane 142. Bd. o. J.
15) Roselius, Ludwig: „Doge und Dogaressa" 1928.

Bibliographie der deutschen Falieri-Pläne.

16) Schumann, Rob.: „Doge und Dogaressa". Opernfragment Von diesem Text existiert nur das Originalmanuskript im Robert Schumann-Museum in Zwickau.

17) Grillparzer: „Marino Falieri" Plan zu einem Trauerspiel 1821 [158].

18) Schiller: „Verschwörung gegen Venedig". (Dramentitel.)

Aus dem Schillerschen Dramentitel ist allerdings noch nicht zu ersehen, ob Schiller die Verschwörung des Marino Falieri oder die des Marquis v. Bedemar gegen die Republik Venedig im Jahre 1618 bearbeiten wollte. Don Alfonso de la Kueva, Marquis v. Bedemar war ordentlicher Gesandter der Spanischen Krone bey der Republik Venedig seit 1607". (Schiller, Werke IV, ed. Goedeke, Stuttg. 1868 S. 116). Bekannt waren Schiller beide Stoffe: Im Jahre 1790 ließ er v. Berling im 10. Heft der T h a l i a im Kap. III S. 58/71 die Geschichte des Dogen Marino Falieri aufzeichnen. Die „Geschichte merkwürdiger Verschwörungen und Rebellionen aus mittleren und neueren Zeiten" (Herausgegeben von Frdr. v. Schiller, Werke IV Ausg. Goedeke S. 113 ff) enthält dagegen einen Bericht über die Verschwörung Bedemars. Diese Darstellung ist eine fast wörtliche Uebersetzung von St. Réals „Conjuration des Espagnols contre la république de Vénise" vom Jahre 1672, die allerdings nicht von Schiller selbst stammt. Sie ist vielmehr von Huber vorgelegt, was W. Vollmer aus dem ungedruckten Briefwechsel Hubers mit Schiller nachweist. Die Frage, ob Schiller den Bedemar- oder den Falieristoff bevorzugt hätte, muß offen bleiben, wenn auch G. Kettner in seinen „Schiller-Studien" (Programm Pforta, Naumburg a. S. 1894 S. 25 ff.) mit „ziemlicher Bestimmtheit" sich für eine geplante Bearbeitung des Falieristoffes entscheidet. Schiller selbst äußert sich weder zu dem einen noch zu dem anderen Plan.

Die Berichte über B e d e m a r s Verschwörung haben aber offensichtlich Byron und Grillparzer bei ihren Falieri-Arbeiten beeinflußt. Sie kennen beide die dramatische Bearbeitung des Bedemarstoffes aus Th. O t w a y s ' s „Venice Preserved" (vgl. Byrons „Marino Faliero" S. 170 Note 9 und Grillparzer, Werke XIII S. 42). Bei Grillparzer sind die Pläne zu einem „Marino Faliero" (vgl. Grillp., Werke XII S. 85/90, XII S. 211, XIX S. 203 und 205) zum großen Teil in seinen „Treuen Diener" aufgegangen. (Vgl. dazu auch die Ausführung auf S. 40 f).

158) Vgl. Anm. 157.

Uebersetzungen von Otways „Venice Preserved or a Plot Discovered". 1682.

1) „Die Verschwörung wider Venedig, theils aus dem englischen Originale, theils aus der französischen Nachdichtung des Herrn De la Place", in der „Deutschen Schaubühne" zu Wien, 5. Bd., Wien 1754.
2) „Das gerettete Venedig", Trauerspiel in Versen, Königsberg 1755.
3) „Die Verschwörung wider Venedig", Theater der Britten, Brl. 1782/83, I,1.
4) „Venedigs Rettung", S. Gätschenberger: „Zwei Meister-Werke des alt-engl. Dramas". 1874, S. 107 (vgl. hierzu Mucedorus, ein englisches Drama, übersetzt von L. Tieck. Berl. 1893 S. XXXVII Nr. 103.)

An das Otwaysche Drama lehnen sich außer Byron und Grillparzer ferner an:

1) Antoine de la Fosse d' Aubigny in seinem „Manlius Capitolinus" 1698.
2) Hubers Tragödie „Jaffier", 1810 von seiner Witwe veröffentlicht.
3) Hugo v. Hofmannsthal in dem „Geretteten Venedig". 1905.

Auf die Verwandtschaft des Bedemar- mit dem Marino Falieristoff und des Byronschen „Marino Faliero" mit Otways „Venice Preserved", hat Rud. v. Gottschall hingewiesen (vgl. „Unsere Zeit" 1877 I S. 884).

O. v. Redwitz behandelt in seinem Werk „Der Doge von Venedig" 1863 den Dogen Foscari. (vgl. Prem. Dr. S. M. „Martin Greif" Lpz. 1895 S. 82 Anm. 1).

Bibliographie der Falieridichtungen in England.

1) Lindsay, J. „Marino Faliero". 1927.
2) Swinburne „Marino Faliero". London 1885.
3) Byron „Marino Faliero, Doge of Venice". London 1820.

Deutsche Uebersetzungen von Byrons „Marino Faliero".

a) Th. Hell, Zwickau 1822.
b) S. Hardt, Paderborn 1827.
c) Seubert, Leipzig (Reclam).
d) Adrian, Frankfurt 1837.
e) Böttger, Leipzig 1863 (sehr wortgetreu).

f) Fitger, A. „Bearbeitung des Byronschen Marino Faliero". 1886.
g) Gildemeister, Berlin 1887/88.
h) Preyer, Thierry „Marino Faliero" Frankfurt 1883 (frei nach Byron).

Die Falieridichtungen in Frankreich.

1) Delavigne, C.: „Marino Faliero" 1829.
2) Le Doge de Venise. Paris, Boulanger 1894, Petite Bibliothèque diamante. Nr. 74.
3) Girardin, Saint-Marc Hoffmann, Son conte Marino Faliéro", Globe 1829; Notices politiques et littéraires sur l'Allemagne, Paris 1835, Souvenirs de voyages et d' études. Paris 1853, II 311/27.

(Nr. 2 und 3 sind Uebersetzungen von E. T. A. Hoffmanns „Doge und Dogaressa").

Bibliographie der Falieridichtungen in Italien.

1) Spinelli, Ant.: „Marino Faliero", Tragedia 1857.
2) Bidera, Giov. Em.: „Marino Faliero", Azione tragica. Ins Französische und Englische übersetzt von F. Doca. London 1835. Musik von G. Donizetti. Aufgeführt a. d. ital. Oper zu Paris 1835.
3) Magni Basilio „Marino Faliero", Tragedia 1872.
4) Marino Faliero, doge di Venezia: racconto storico del prof. G. C. 1885.
5) Venosta, Fel.: „Marin Faliero o la congiura controVenezia: racconto storico del secolo XIV. 1886.
6) Lodi, Fr.: „Marin Faliero": Romanzo storico popolare 1891.
7) Lazzarini, Vitt.: „Geneologia del Doge, Marino Faliero" 1892.
8) Vecchiato, Ed.: „Sulle cause che determinarono il doge Marin Faliero" a cospirare contre le patrie istituzioni 1895.
9) Piva, Ed.: „Marino Faliero". 1899.
10) Martelli, Enrico: „Marino Faliero". Tragedia o. J.

Verzeichnis der historischen Quellen.

1) Le Bret, „Staatsgeschichte“ (vgl. S. 90, Abkürzungen Nr. 1).
2) Baumgarten, S. J. „Welthistorie“, Band 45. Halle 1784.
3) Quellen, die Le Bret benutzt hat:
   a) De Monachis (vgl. Le Bret § 27 Anm. 42).
   b) Molinische Archival-Urkunden (vgl. Le Bret § 26, Anm. 41).
   c) Peter Giustiniani (vgl. Le Bret § 24 Anm. 40).
   d) L'Augier (vgl. Le Bret § 24 Anm. 40.
   e) Sabellicus (vgl. Le Bret § 24 Anm. 40).
   f) Caresini (vgl. Le Bret § 18 Anm. 26).
4) Cronica di Sanuto — Muratori S. S. Rerum Italicarum — vol. XXII, 628/39; (abgedruckt auch in Byrons „Marino Faliero“ S. 175/184).
5) Levati, „Viaggi di Petrarca“ vol. IV, 323.
6) Abbate Morelli, Monumenti di varia letteratura 1796.
7) Histoire de la République de Venise, par P. Darus de l'Académie Française, tom V livre XXXIV, XXXV. Edition de Paris 1819.
8) Histoire Littéraire d'Italie par P. L. Guiguené, Tom IX, Chap. XXXVI, Edition de Paris 1819.
9) Romanin, Storia documentata di Venezia III. Venedig 1855.
10) Charles Yriarte (Marquis v.Villemer): „Venise. L'histoire, les arts, la ville, la vie.“ Paris 1877. (Ein Auszug davon befindet sich in: Lindaus „Dramaturgischen Blättern“ Breslau 1879 I S. 93 ff.)
11) Ueber die verfassungs- und staatsrechtlichen Zustände Venedigs in der Zeit Falieris berichtet:
    Le Bret in seinen „Vorlesungen über die Statistik, I. Teil: Italiänische Staaten“: Venedig. Stuttgart 1783.

Abkürzungen.

1) Le Bret = Le Bret, Joh. Frdr. „Staatsgeschichte der Republik Venedig von ihrem Ursprunge bis auf unsere Zeiten, aus echten Quellen vorgetragen, und nach einer richtigen Zeitordnung geordnet. Des zweyten Theiles, Erste Abteilung. Riga 1773.
2) H.Ma. = E. T. A. Hoffmanns Werke, hsg. v. Maassen.
3) Bundesbrüder = Marino Falieri oder die Bundesbrüder zur Loge des großen afrikanischen Löwen. Lpz. 1803 bei G. G. Graffé.
4) Margis = Margis: E. T. A. Hoffmann. Eine psychographische Individualanalyse" (Beihefte z. Zeitschrift für angewandte Psychologie und psycholische Sammelforschung, hsg. v. W. Stern und O. Litzmann, Heft 4. Lpz. 1911.
5) Sakheim = Sakheim: E. T. A. Hoffmann. Studien zu seiner Persönlichkeit und seinen Werken. Lpz. 1908.
6) Nachtseiten = Schubert, Gotth. Heinr.: „Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft", Dresden 127[3].
7) O. L. Sh. Studien = Otto Ludwig, Shakespeare-Studien, hsg. v. Heydrich Lpz. 1872.
8) O. L. Skizzen = Otto Ludwig, Skizzen und Fragmente, hsg. v. Heydrich, Halle o. J.
9) O. L. W. = Otto Ludwigs Werke, hsg. v. E. Schmidt, Lpz. 1891.
10) L. Mis = Mis Léon: „Les Oeuvres Dramatiques D'Otto Ludwig. Travaux & Mémoires De L'Université de Lille. Lille 1925.
11) Koch, Forschungen = Koch, Franz: „Albert Lindner als Dramatiker"; Forschungen zur neueren Literaturgeschichte8, hsg. v. Muncker, XLVII, Weimar 1914.
12) Byron = Byron: „Marino Faliero, Doge of Venice. An Historical Tragedy". London 1921.
13) Unsere Zeit = Rud. Gottschall: „Dramaturgische Parallelen", Unsere Zeit, I. Neue Folge, 13. Jg. Lpz. 1877. Vgl. auch Anm. 2.
14) Wiegand = Wiegand: Geschichte der deutschen Dichtung. Köln 1922[2].

Lebenslauf.

Am 25. Oktober 1907 wurde ich, Ilse Kuhnt, als Tochter des Katasterdirektors Richard Kuhnt und seiner Ehefrau Elisabeth, geb. Drieschner, zu Nikolai OS., Kreis Pleß, geboren. Ich bin evangelisch und preußische Staatsangehörige. Ich besuchte die höhere Mädchenschule zu Nikolai, das Städtische Lyzeum zu Lauban und das Ilmingsche Lyzeum zu Breslau. Ostern 1927 erwarb ich mir im Breslauer Oberlyzeum der Cäcilienschule das Zeugnis der Reife. Danach studierte ich ein Semester in Innsbruck und sechs Semester in Breslau Philologie. Am 16. Juli 1928 starb mein Vater, Am 29. Juli 1931 bestand ich vor der hohen Prüfungskommission der Philosophischen Fakultät der Universität zu Breslau das mündliche Doktor-Examen in den Fächern: Deutsch, Geschichte und Philosophie. Besonderen Dank schulde ich Herrn Professor Dr. Merker, der durch freundliches Entgegenkommen und gern erteilten Rat meine Arbeit in vieler Hinsicht förderte und unterstützte.